

LA NOCHE ESTETICISTA DE
EDWARD GORDON CRAIG:
POÉTICA Y PRÁCTICA TEATRAL.

MARÍA ANGELES GRANDE ROSALES

322

9

11

LA NOCHE ESTETICISTA DE EDWARD
GORDON CRAIG: POETICA Y
PRACTICA TEATRAL

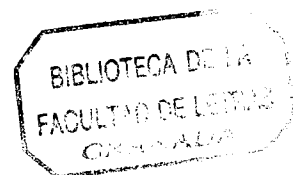
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
Nº Documento 61873358x
Nº Copia 120373466

BIBLIOTECA DE LA
FACULTAD DE LETRAS
GRANADA

TESIS DOCTORAL REALIZADA POR MARIA ANGELES GRANDE ROSALES Y
DIRIGIDA POR EL DOCTOR Y CATEDRATICO DE TEORIA DE LA
LITERATURA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA ANTONIO SANCHEZ
TRIGUEROS DENTRO DEL PROGRAMA DE DOCTORADO *TEORIA DE LA
LITERATURA Y DE LAS ARTES Y LITERATURA COMPARADA*
CORRESPONDIENTE AL BIENIO 1989-1990. Granada, Abril de 1993.

UNIVERSIDAD DE GRANADA
[28 ABR. 1993]
COMISION DE L.

*A Antonio Sánchez Trigueros,
con mi mayor gratitud*



"Para nosotros, la alegoría es un error estético" Borges

"Le signe et la divinité ont le même lieu et le même temps au naissance. L'époque du signe est essentiellement théologique" Derrida

"El alma es en cierto modo todo lo que es: el alma es la forma de las formas" Joyce

INDICE

0. INTRODUCCION.....	7
1. LA CATEGORIA ESTETICA DE LO SIMBOLICO.....	19
1.1 En torno al símbolo.....	19
1.1.1 El signo artístico.....	20
1.1.2 El signo cultural.....	35
1.2 La vanguardia artística y la poética del silencio.....	40
1.3 Lo simbólico como <i>kunstwollen</i> en las prácticas literarias de la modernidad.....	54
2. EL ARTE COMO TOTALIDAD EXPRESIVA.....	66
2.1 La tradición sensualista (del misticismo de Blake al hedonismo pateriano).....	66
2.2 Proyección moral del esteticismo: Carlyle, Ruskin, Morris.....	83
2.3 La poética de lo sublime.....	98
3. LA REACCION IDEALISTA.....	109
3.1 Naturalismo, simbolismo, ritual.....	109
3.1.1 Teatro abstracto.....	112
3.1.2 Teatro total.....	120
3.2 La jerarquía de las artes.....	127
3.3 La teorización de un arte autónomo.....	139

4. LA POETICA ARCADICA DE GORDON CRAIG.....	158
4.1 El intento de creación de un teatro nacional.....	158
4.2 El deseo de Oriente.....	179
4.3 Hacia un teatro sagrado.....	195
4.4 La imaginación formal.....	207
5. POR UN ARTE DEL MOVIMIENTO PURO.....	216
5.1 El misterio del movimiento: el gesto y la danza.....	216
5.2 La utopía de la transformabilidad infinita del espacio.....	230
5.2.1 La sugestión simbólica.....	233
5.2.2 Las mil y una escenas: los <i>screens</i>	242
5.2.3 El sueño geométrico: <i>Motions</i>	248
6. LA REVOLUCION DE LOS NUEVOS MATERIALES ESCENICOS.....	255
6.1 El advenimiento del director.....	255
6.2 Los nuevos medios de expresión.....	265
6.3 Las visiones escénicas.....	270
6.3.1 La creación.....	274
6.3.2 El comentario.....	279
6.4 Ontología escénica de un drama de silencio: <i>The Steps</i>	284
7. EL TEATRO DESHABITADO.....	289
7.1 La máquina sin alma y el cuerpo ficticio.....	289
7.2 Del ídolo sagrado al autómeta moderno.....	305
7.3 Figuras, máscaras y dramas para marionetas.....	320
7.4 Estructuras somáticas del nuevo teatro.....	326
8. HAMLET EN MOSCU: LA METAFORA DE UNA SINTESIS IMPERFECTA.....	337
8.1 Gordon Craig en la Corte de Elsinore.....	337
8.1.1 Personificación.....	339
8.1.2 Interpretación.....	346

8.1.3 Revelación.....	351
8.2 Génesis y desarrollo del proyecto.....	359
8.2.1 La concepción monodramática.....	359
8.2.2 La producción definitiva.....	380
9. BIBLIOGRAFIA COMENTADA.....	391
9.1 Fuentes primarias.....	391
9.2 Estudios sobre E. G. Craig.....	407
10. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	422
10.1 Textos de E. G. Craig.....	422
10.2 Bibliografía general.....	425
11. TRADUCCION DE TEXTOS ESCOGIDOS DE EDWARD GORDON CRAIG.....	449
- (1905) <i>El arte del teatro. Primer diálogo</i>	449
- (1906) <i>Isadora Duncan. Seis Diseños de Movimiento</i>	471
- (1907) <i>El actor y la über-marionette</i>	473
- (1908) <i>El verdadero Hamlet</i>	498
- (1910) <i>Simbolismo</i>	500
- (1910) <i>Sobre los fantasmas en las tragedias de Shakespeare</i>	502
- (1911) <i>Dios salve al Rey</i>	513
- (1918) <i>Credo de La Máscara</i>	517

CRONOLOGIA

INTRODUCCION.-

La presente investigación recrea una fisura, el surco de una discontinuidad peculiar que nos sitúa de otra manera en la galaxia de la tradición estética kantiana y su discurso intransitivo. Desde las paradójicas proclamas artísticas postrománticas, nos adentraremos en el esteticismo de la profecía para aprender a mirar desde un ángulo distinto lo que nunca hemos dejado de ver. Así, la imagen agonista del artista moderno que compone una poética teatral platonizante y arcana, aún vigorosa en nuestros días: una nueva forma de negar el mundo para salvar nuestra alma. Huelga decir que su energía aforística y su producción forman parte de nuestra geografía imaginaria y, por ello mismo, la paráfrasis es la herejía secularizadora que pretendemos ejercer hasta sus últimas consecuencias. Por tanto, frente al ultimatum barthesiano -estudio estrictamente sociológico o bien teórico-crítico de lo artístico, es decir, si nos situamos en el mismo ámbito de institucionalización de la subjetividad que constituye quizá su propiedad más notoria-, nos reservamos en lo posible el atisbo de un nebuloso trascendentalismo, cuya genealogía desentrañaron los más lúcidos pensadores de nuestro tiempo, para formularlo en nuestro propio lenguaje.

Somos conscientes de que nuestro autor nunca nos habría permitido que nos limitásemos estrictamente a divulgar sus concepciones, explicar sus teorías o argumentar el alcance del giro copernicano a que

somete el territorio trasnochado de la escena victoriana, esto es, no nos perdonaría ni un ápice de pusilanimidad. Tan sólo nos agradecería que afirmásemos las posibilidades ilimitadas que soñó para el mundo del teatro con el mismo apasionamiento y tenaz obstinación con que él lo hizo a lo largo de su vida. Nada menos. Por ello, los versos memorables con los que Coleridge dejaba en suspenso una de sus visiones más fantasmagóricas y exóticas, *Kubla Kahn*, atribuibles a cualquier rebelde romántico, parecen adecuársele asimismo con estudiada exactitud: "Weave a circle round him thrice,/ And close your eyes with holy dread/ For he on honeymoon hath fed / And drunk the milk of paradise". En efecto, William Henry Edward Gordon Craig (1872-1966) constituye sin lugar a dudas nuestro gran profeta del teatro moderno y de su ámbito oculto, cósmico y sagrado.

Si bien cualquier aproximación a su personalidad o a su obra ha sido siempre contradictoria (como mínimo, Craig ha sido vituperado por la impracticabilidad de sus concepciones escenográficas, su conducta extravagante y la excentricidad de sus puntos de referencia), ello no ha impedido considerarlo como una de las figuras más representativas en la historia del teatro, ni ha evitado tampoco el desmedido elogio o la justificación apologética de su escasa labor profesional. En efecto, puede considerarse que Craig constituye una pieza clave en la teorización de un arte autónomo y en la enunciación efectiva de una poética teatral de indudable radicalidad que se instaura con avidez en el proyecto moderno de renovación artística, a la vez que socava los fundamentos de la mimesis. Irremediablemente, sin embargo, nuestra consideración del "fenómeno Craig" trata de romper el hechizo (lo que en realidad no responde sino a esa legítima desconfianza que provocan las tomas de posición definidas en asuntos, por lo demás, que no parecen responder sino a meras afinidades electivas), ya que difícilmente podemos sostener la necesidad de un nuevo relato heroico del viejo mito, ni de dejarnos

llevar por la fascinación de su compleja personalidad, su arrogante inconformismo vital y, en suma, esa elegancia intelectual que lo hacían representante fidedigno de una trascendencia victoriana *fin-de siècle*, cuya marginalidad social toma forma como solipsismo diletante.

El entrañable mito del artista sublime sin interrupción inauguraba la modernidad como espacio abierto e inviolable, un universo imaginario fácilmente reconocible, y, puestos a vivir de nuevo en el encabalgamiento de dos siglos y el ritual de sus oscuros designios apocalípticos finiseculares, no podemos menos de ceder a la tentación de recorrer ese hilo de Ariadna invisible que nos envuelve en una misma continuidad, en una circularidad infinita. Por ello, hemos relegado conscientemente la práctica de un comentario crítico que doble únicamente nuestro objeto de estudio; en este caso irremisiblemente resultaría en una nueva forma visionaria de la contemplación, argumento éste irrefutable que acababa por corroborar la certera observación gramsciana acerca de la metafísica que entraña -y prodiga con complacencia manifiesta- cualquier método antihistórico. En efecto, las modernas teorías literarias o artísticas se caracterizan precisamente por esta función tutelar o didáctica; redundan en el texto o en el objeto artístico y su única novedad radica en que éste no se concibe ya como discernible mediante la descripción o la imitación, sino como objeto indescifrable, susceptible de escrutinio minucioso e ilimitado. Ello se produce en virtud de una propedéutica de carácter relativista que parece haberse impuesto desde la normatividad de la Academia: las modernas especulaciones sobre lo artístico parecen caracterizarse por su eclecticismo y por su capacidad incondicional de absorción de todas las perspectivas críticas, considerando su licitud en función de su metodología (no hay lecturas verdaderas ni falsas, pero sí metodológicamente correctas o incorrectas). Ya que no es posible zafarse, por tanto, de la inequívoca vocación transdisciplinar de nuestro

tiempo, hemos de poner de manifiesto que, en la aproximación a nuestro ámbito de investigación, no obstante, las diversas estrategias que seguiremos darán preeminencia a la concepción de toda poética o labor artística desde su condición de *acto simbólico*, caracterización genérica definida por Jameson, que sigue en este caso a Burke, como resolución en términos imaginarios de condiciones reales de existencia. Ello implica acercarnos a cualquier entidad susceptible de análisis desde el interrogante que plantea cualquier conducta ineludiblemente conformada por lo social y, en el caso de que su especificidad estribe en su carácter representativo-simbólico, caracterizada por ser mecanismo básico de intervención.

Desde tal punto de partida, en consecuencia, se reaccionará contra el uso abusivo de préstamos indiscriminados de análisis crítico-literario para la consideración de la problemática teatral, pero no se ha de deducir de aquí el intento de establecer una metodología propia de análisis para lo teatralógico, ya que desde su condición artística se asimila al horizonte de lo estético, nivel autónomo desde el siglo XVIII que atiende a una inequívoca emergencia social burguesa. Desde este ámbito privilegiado empieza a formularse la transhistoricidad de la literatura y de las artes, síntoma de una necesidad profundamente arraigada de explorar una supuesta esencia invariable y definitoria en el texto artístico, que, a partir de aquí, se admite en virtud de sus características formales y organizativas propias, o, en menor grado, como producto de sus determinaciones específicas. Ello inevitablemente lleva aparejado una abstracción de la historia en la búsqueda de una recurrencia formal -o de cualquier otro tipo- que asegure la unidad básica del ámbito textual.

En lugar de ello, hemos preferido hacer explícito nuestro punto de partida, el de la historia-ficción, que se complace en advertir,

dentro de todos nuestros desarrollos teórico-críticos, una efectiva concepción de la historia y que, al admitir que los hechos son producto de la mirada del investigador (la observación cargada de teoría sobre la que nos prevenía Bachelard), nos permite esquivar la pueril y al mismo tiempo onerosa descalificación positivista, defensora de una pretendida pureza de lo empírico. En último término, se dejaba traslucir tras ella el viejo prejuicio del idealismo clásico que abstraía de forma interesada la mutua dependencia de lenguaje inductivo-observacional y lenguaje teórico, postulando con toda certeza la posibilidad de una aprehensión directa del referente. Así pues, no podemos menos de reconocer que, independientemente del bagaje documental, de la evidencia fáctica o de la reconducción causal, las decisiones establecidas en la narrativización de la historia dependen de ciertas premisas básicas. Puesto que no hay historia que a la vez no sea una construcción conceptual (no hay dato que no sea una fortuita hipostatización objetiva), hemos de tamizar a este respecto algunas de las más prestigiosas versiones de la historia.

Por lo demás, no sólo la metodología, sino el mismo objeto de la investigación puede considerarse un juicio de valor implícito. En efecto, la hegemonía textual y logocéntrica de la crítica dramática, que ponderaba la literariedad inherente a unos textos dialogados producto de una intención autorial y, por ello mismo, autosuficientes, dejó paso a un breve periodo de meditación que propició la legitimidad de la investigación metodológica específica sobre el ámbito escénico. Ello dió lugar a las nuevas historias del hecho teatral desde el punto de vista de la escenificación, cuya principal labor se decantó como esbozo de una arqueología de las formas teatrales y sus modulaciones en lo que respecta al texto dramático, horizonte que incluso ahora continuaba prestigiado por la tradición. Sobre metodologías y premisas de índole similar se hacían estudios sobre directores o compañías concretas y el desarrollo de las formas teatrales contemporáneas o bien historizaciones acordes a

la peculiaridad histórica o geográfica de determinadas actividades teatrales. Si bien esa dicotomía texto/espectáculo se establecía como inevitable polo de referencia, se invertía la jerarquización común para atender a una de tantas historias no escritas y, por ello, inexistentes hasta ahora. En este sentido, las investigaciones más rigurosas de la actualidad han intensificado sus esfuerzos para poner en cuestión la legitimidad de una concepción heredada que sólo con un enorme complejo de culpabilidad atenderá a las dimensiones fantasmáticas de su objeto de estudio. Somos conscientes así mismo de que la magnitud de categorías como "género", "drama" o "teatro", es prácticamente insalvable a menos que privilegiemos de manera contundente el argumento histórico que depone cualquier vestigio de absoluto en la concepción de los diferentes géneros y prescinde de las esencias para atender a su proteica y multiforme configuración histórica.

Grosso modo, podemos distinguir tres aproximaciones básicas al hecho teatral:

- *Aproximación historicista*. - Es la que representa el mito del origen y desarrollo teleológico de la historia. La perspectiva evolucionista de los historiadores románticos, los que con más claridad abogan por esta opción, muestra un desarrollo de la sociedad confiado y progresivo, cuyo espíritu se manifiesta de forma unitaria en toda cultura; de ahí la "visión del mundo", el "espíritu del tiempo", etc, y la historia efectiva que subyace a todas nuestras historias del teatro. El desarrollo lineal se esboza de manera turgente y sin fisuras.

- *Aproximación filosófico-estética*. - Se estudia la situación del teatro en relación al sistema de las artes y se especula acerca de su esencia, esto es, aquellas propiedades específicas constitutivas del hecho teatral, lo que da lugar en último término a la noción de

teatralidad, término que, por analogía con la célebre reducción esencialista de la literariedad, atiende desde principios de siglo en general a las cualidades potenciales de transformación del texto en espectáculo.

- *Aproximación semiótica.*- Se ocupa de las posibilidades de construcción de un objeto espectacular. Varias problemáticas se han establecido en relación a las posibilidades comunicativas o significativas de los medios de producción teatral. Como hito relevante dentro de su trayectoria se establece la atención preferente a la dimensión sémica del espectáculo que intenta deslindar las características inherentes a un lenguaje escénico irreductible a la doble articulación lingüística. A este respecto, la categoría que preside los análisis principalmente taxonómicos dedicados ante todo a los criterios de segmentación del espectáculo es la de *puesta en escena*. La importancia de la noción de código se transfiere a la combinación de los signos en la escena y a los significados que, tanto en forma individual como sintagmática, se le atribuyen. La dimensión espectacular se atribuye bien a la representabilidad potencial que albergaba el drama (Ubersfeld), al carácter deíctico de la escena (Elam), a su carácter ilocutivo (Pavis) o incluso, a la ubicación idiosincrática de una tercera articulación en el drama que indicara su correlación respecto del contexto pragmático (Serpieri). Está de más, sin embargo, indicar la dependencia de tales cuestiones en lo concerniente a la noción de texto como única certidumbre frente a la heterogeneidad irresoluble -fundante- del hecho teatral. El carácter multiforme, su irreductibilidad absoluta a los variopintos e incluso -si se me permite- aberrantes intentos de categorización estricta quedaron expuestos como suficientes artificios de autocomplacencia. Estábamos abocados a un vacío, pero nos redimía el hecho de que era un vacío lleno de signos.

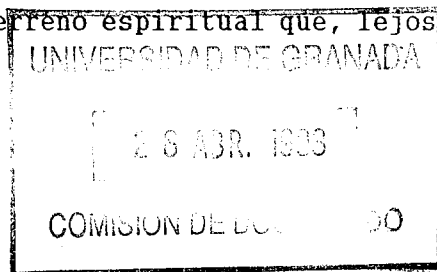
Dentro de esas correlaciones culturales que aún nos siguen provocando el deseable grado de estupor, establecimos fáciles conexiones entre el carácter imperial del signo y una vanguardia artística que desde la radicalidad artaudiana y su búsqueda profética de lenguajes arcanos mostraba la fecundación mutua de pensamiento artístico y reflexión teórica: había nacido el espontaneísmo del *happening* y el *Living theatre*, cuya renegación del signo ostenta provocativamente la cosa misma o bien causa abnegados intentos de multiplicar *ad absurdum* la estructura significativa en series estructuralmente afines e idénticas, pura sintaxis nihilista en la misma indeterminación de su significado. La vanguardia del espacio parecía haber hecho su aparición para preludiar la muerte del signo y sus consecuencias se auguraban aterradoras, pero el nihilismo representacional de la misma produjo reacciones imprevisibles. Entre otras, el hecho de que en la actualidad se intente romper la cuadrícula cartesiana para reivindicar la oportunidad de indagar sobre el hecho teatral, redefinirlo históricamente, contar sus desplazamientos estratégicos, romper con la falacia de la emisión epifánica y única, y en suma, siguiendo a Tordera, "de hacer filosofía, de filosofar sobre el hecho teatral". Se impone así la necesidad de nuevas síntesis teratológicas, de resquebrajar el monolito de una historia que se opone a las fuerzas de la fragmentación y la diferencia.

Es, por otra parte, necesario considerar la cosmografía central de la Inglaterra victoriana en la que se desarrolla el recinto estético de lo que se conoce como esteticismo inglés. Este heredaba mucha de la retórica del Romanticismo, que tal como se ha transmitido de Coleridge a Carlyle, Arnold o Ruskin, consistía en una imprecisa mixtura de idealismo alemán y conservadurismo estético de carácter utópico. En general, se establecía como crítica idealista sin garra de los aspectos más indeseables del paulatino afianzamiento de la burguesía industrial inglesa en su pugna con la aristocracia. El Romanticismo, desde luego,

se mostraba un terreno fértil de simbología cósmica y humanismo democratizador, al tiempo que actualizaba modelos sociales cuasi-feudalistas, que muestran su eficacia directamente extrapolable a la defensa a ultranza de un estado de cosas heredado servidor de privilegios ancestrales frente a las urgentes pretensiones de los nuevos ricos. Estos, por su parte, no dudaban en adoptar parte de los sistemas de valores puritanos de la aristocracia terrateniente.

Ello tomaba forma principalmente dentro de una de las categorías estéticas más fecundas en toda la literatura de finales de la era victoriana y del interregno: el *organicismo*. La dominación de tal principio en la sociedad se mostraba en las formas corporativas del periodo victoriano, pero también en el organicismo social y estético de la tradición humanista romántica. Es indudable, por ejemplo, el arraigo que la forma orgánica tendrá en la novela de un Henry James o un Joyce. Eagleton demuestra fehacientemente la validez de esta categoría operativa observable en mayor o menor grado en toda la literatura fin de siglo, entendiendo por ella la alusión a formas sociales o estéticas equiparables a organismos naturales autosuficientes conformados por un principio vital y, por extensión, a todo sistema autorregulado por la dinámica armoniosa e incuestionable de sus elementos constitutivos.

En este sentido, hemos de advertir una prolongación fundamental de los primeros románticos en relación a sus sucesores simbolistas: la existencia de una simbología colectiva y elaborada, necesaria y ajena a la voluntad y a los deseos del hombre, se establece como forma de contrarrestar el creciente poder burgués, su individualismo posesivo y su ética implícita favorecedora del lucro personal frente al bien común. La existencia de sistemas visionarios u órdenes supranaturales, en cierto modo, constituía un postulado trascendental incuestionable, quizá una última baza en el terreno espiritual que, lejos



de ser meramente escapista o anacrónica, traduce la lucha contra el industrialismo feroz en una fantasía iluminista. Ello explica, en parte, el peculiar status de la obra de arte simbolista, ni directa expresión de la subjetividad del autor ni imitación de la naturaleza *sensu strictu*. El aspecto visionario de los sistemas teosóficos de Blake, Yeats o el mismo Craig, por tanto, era la forma de mitologizar la precariedad de cualquier desorden -como en este caso la efectiva revolución industrial, auspiciada asimismo por las turbulentas revoluciones de Francia- al profetizar sus limitaciones históricas. Desde el punto de vista del idealismo más absoluto, se niega por tanto la contingencia de la historia, dejando en su lugar la verdad teofánica del mito.

En correlación con tal biologicismo cerrado y autosuficiente, paralizante, hemos de situar la otra gran categoría operativa en esa primera vanguardia (o romanticismo epigonal) que constituye el simbolismo inglés. En efecto, éste presenta características propias respecto de otros desarrollos europeos, pero es innegable que los circuitos intelectuales del continente producen un ambiente de internacionalismo e inquietudes compartidas. Así, el desbrozamiento de una tradición autóctona, insular, será parte de nuestro trabajo, pero ante todo queremos poner de manifiesto la vitalidad del dualismo *símbolo/alegoría*, que desde la especulación metafísica del romanticismo alemán y su gran divulgador que es Coleridge, va a constituir el punto de referencia insoslayable en la práctica de las artes y, en general, en toda la concepción estética decimonónica, con tal fuerza que es detectable en nuestros sistemas de pensamiento actuales. Así pues, el símbolo será el lenguaje de lo sagrado por antonomasia, de la participación ontológica. De acuerdo con Coleridge, se define como una especie de expresión traslaticia de las esencias o de esa quimera animista de vislumbre del Ser, la Sustancia, el Uno.

En otras palabras, volvía al sueño de los orígenes, abstraía la opacidad de los espejos, dejaba ver el resplandor de la Idea, la desmesura de lo único: accedía directamente al corazón del mundo, y actualizaba así el ángulo más luminoso de nuestra metafísica, esa pertinaz reincidencia en lo que algunos investigadores han denominado de manera afortunada como el "deseo semiótico por el signo natural". Frente a este signo natural o motivado, la alegoría es una mera zafia paráfrasis, un abismo insalvable entre el sujeto y el objeto, la consagración de la anarquía, de la convención y de la arbitrariedad. Por eso el lenguaje se convierte en el principal campo de batalla de la ideología platonizante del artista y de su concepción esotérica y oracular del mundo: hay que hacer enmudecer a las palabras, cultivar los silencios inefables o usar el lenguaje de la tribu, lenguaje diáfano y autocomplaciente, el lenguaje de las prístinas intuiciones animistas que en la densidad del discurso instauran de nuevo la verdad del mundo.

Desde la doctrina idealista del Esteticismo inglés, utópico y revivalista, que aglutinó la producción artística inglesa desde finales del siglo XIX hasta las primeras vanguardias, reconocemos en Craig los medios de expresión de este teatro antipsicológico, una nueva concepción de la acción teatral ya no logocéntrica y los avatares de una obstinada cruzada frente al naturalismo escénico. Por contra, se trata de componer una música para los ojos, o, si se prefiere, un himno para el espíritu. En suma, se considerará su práctica teatral como sistema orgánico de enunciación de indudable modernidad, mientras que su poética habrá de proyectarse en la nueva teorización de las formas del simbolismo y la poética colectiva de lo sublime. Sobra decir que la fascinación que aún suscitan sus propuestas constituye el mejor indicio de su trascendencia en el pensamiento moderno. Y es que, según el célebre aserto borgiano: "Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su

1. LA CATEGORIA ESTETICA DE LO SIMBOLICO

1.1 EN TORNO AL SIMBOLO.-

Sin duda, la defensa explícita del símbolo y su plétora semántica frente al signo y su significado literal, hermenéuticamente muerto, del que el primero se muestra una categoría subsidiaria, permite desbrozar la unidad persistente de una tradición occidental respecto del pensamiento signico, cuya transdisciplinariedad recomienda la pertinencia del estudio -aún somero- del dinamismo de los fenómenos de significación. En este sentido resultan significativos los análisis panorámicos dedicados por Todorov a las diferentes teorías del símbolo, o a la que calificábamos con antelación como sagaz fórmula del investigador americano Murray Krieger, que alude a su recurrencia histórica como el "deseo semiótico por el signo natural". En efecto, lejos de hacer gala de reduccionismo, tales consideraciones permiten advertir la complejidad y la dinámica interna de entidades caleidoscópicas tan evasivas, polimorfas o abstractas en su carácter emblemático como las de *signo*, *símbolo* y sus controvertidas propiedades de arbitrariedad o motivación, cuyas controversias, tan atractivas a la exégesis crítica, constituyen sin duda una de las historias más fascinantes de nuestro pensamiento. Sin sustraernos a la decidida tendencia dicotómica que caracteriza nuestros hábitos mentales analíticos, cabe abstraer como punto de partida una doble perspectiva sobre el signo, a saber, la óptica mayoritaria en nuestro siglo, estructural-lingüística y la más estrictamente filosófica

tendencia hermenéutica. En este último caso, se atiende sobre todo a una exégesis sobre la virtualidad del sentido, no ya producto de una reflexión racional y objetiva, a la manera positivista, sino como resultado de una experiencia gnóstica, antagonismo que se produce en virtud de una bipolaridad básica, en opinión de Luis Garagalza: "Así, siendo el lenguaje una *entidad doble*, con dos facetas, el estructuralismo estaría privilegiando la faceta diurna, *externa*, racional, objetiva, y la hermenéutica, por el contrario, primaría el lado nocturno, oscuro, *profundo* y simbólico, que *penetra* en la intimidad de la vida, en la subjetividad" (1990: 31). Advertimos en tal aseveración la polaridad central que caracteriza a la problemática del lenguaje en el pensamiento moderno, observable en la especulación sin precedentes sobre éste de la filosofía moderna, que reemplaza en cierto modo las antiguas disquisiciones sobre las categorías del Ser.

1.1.1 El signo artístico.-

El enclave básico que sirve de pauta a esta disociación cabe situarlo en los prolegómenos de un pensamiento estético que a finales del XVIII paulatinamente va derogando la virtualidad operativa de principios como la mimesis o la concepción armónica de lo bello. Todorov describe este desplazamiento en la inscripción programática de las nuevas doctrinas románticas, que oponen a la concepción retórica de los discursos (y la consecuente creencia en las posibilidades de una estructura universal -profunda- del lenguaje) la importancia creciente de un nuevo discurso estético que teoriza y legitima sus nuevas propiedades singulares, arraigadas en el ámbito de lo perceptivo-sensible en la nueva doctrina de lo estético ("Aesthetic is born as a discourse of the body", nos dice Eagleton, 1990: 13). Tal sustitución, por lo tanto, implicaba el paso de una ideología clásica, sometida a las

instancias de un discurso exterior, a una ideología romántica que se legitima desde su ubicación en un ámbito autónomo, en el que lo bello se manifiesta irreductible a valores extrínsecos de índole moral o pragmática. La teoría de la imitación empieza a acusar su ineffectividad y se hace patente así su ineficacia para cubrir de manera adecuada las prerrogativas de la verosimilitud aristotélica. Desde esta nueva óptica, el primado de la mimesis había defendido necesariamente un objetivo ilusorio para las artes. En efecto, la epistemología visual de Platón, la verosimilitud aristotélica o la doctrina horaciana (*ut pictura poiesis*) investían a la pintura y a la escultura de carácter modélico en razón a su pretendida transparencia representacional, ya que la equivalencia que suponían con respecto a las instancias reales era incuestionable. De ahí la primacía de la poesía dramática, que entre las artes verbales podría emular a las artes visuales (esto es, "naturales"). La semejanza no problemática entre el objeto artístico y el modelo real, concebida en términos de representación, justificaba la preeminencia del drama en su capacidad de reproducción fiel de lo real. Tal efecto de realidad se producía en virtud de su naturaleza no inerte frente al material propio de las bellas artes. De hecho, la presunción pictórica llegaba hasta Lessing, quien concebía la representación dramática como "pintura viviente", y por tanto opuesta a la estaticidad pictórica, restringiendo así el arte dramático a su aspecto visible o "natural".

No obstante, el privilegio poético del drama, prestigiado desde la teorización aristotélica, atendía no sólo a un aspecto sensible (real) sino también inteligible, mediado por las propiedades intrínsecas a las artes del lenguaje. En este sentido, se impone una restricción determinante, ya que sólo puede ser representado lo que admite un tratamiento visual, ostensión de la superficialidad epidérmica de lo mostrable frente al ilimitado repertorio que sustenta el aspecto fabular de lo épico-maravilloso. Las marcas de inverosimilitud, sin embargo, se

van paulatinamente introduciendo en las poéticas renacentistas; el elemento "maravilloso" deja paso a una liberalización progresiva en la concepción del género, en una nueva transmutación de lo sensible en lo inteligible. Ni siquiera la rigidez de las poéticas neoclásicas, que enfatizan la reducción naturalista en la identificación axiomática de signo natural y signo sensible, esto es, a la empiria limitativa de una acción y un tiempo reales como coordenadas situacionales por antonomasia, va a constituir una amenaza real a la ortodoxia normativa: si bien la obra pugna por constituirse en suceso real (carece de interrupciones, no hay nada omisión posible, un mismo personaje sustenta el hilo de la fábula dramática), el problema estriba ahora en el escamoteo de su función signica. En efecto, el drama es naturaleza en sí mismo, como advierte Murray (1990: 229 y ss.), y la palabra va a saturar y dinamitar en su polivalencia semántica la rigidez compositiva de la obra, en un posicionamiento cuasidesconstructivo. La intensificación de este efecto, por otra parte, -el principio de la mimesis llevado a sus últimas consecuencias- no era concebible más que en términos paradójicos, puesto que el arte forzosamente ha de exceder una consideración exclusivista en términos de su semejanza: si tal es el único presupuesto artístico, y puesto que tal propiedad es sólo una ilusión, el objeto artístico acababa por desvanecerse para dejar lugar a una duplicación redundante (el arte dejaría de ser arte para constituirse en naturaleza imitada con precisión absoluta). En virtud de ello, ya Diderot expone la teoría de la "naturaleza bella", es decir, afirma la necesidad de imitar el original, el modelo ideal de la cosa en lugar de la cosa misma, por ejemplo en *La paradoja del comediante*. En consonancia con las nuevas exigencias, el único principio constitutivo del arte estriba ahora en su carácter de imitación forzosa imperfectamente, lo que a su vez lleva aparejado un movimiento estratégico, el paso de una práctica hasta ahora básicamente representacional a una práctica fundamentalmente expresiva. Las obras de arte se han de representar de otra manera en relación a la naturaleza,

lo que supone un cambio de énfasis que acentuará el papel del artista en detrimento del producto o de la obra de arte. El artista es el que va a "formular" la naturaleza (en sentido etimológico: FORMULA > forma), ya no interesan las copias perfectas, puesto que ello sólo redundaría en la identidad de un modelo espúreo que, desde la reviviscencia de los principios platonizantes, nunca del todo suprimidos, atiende al desengaño, a la falacia del mundo natural que tan sólo testimonia la privación metafísica. El matiz imprescindible que tendremos ocasión de estudiar con posterioridad atiende a la raigambre de una nueva concepción de la naturaleza ("el sentido de la palabra naturaleza no es el mismo en los dos casos: la obra sólo puede imitar los *productos* de la naturaleza, mientras que el artista imita la naturaleza principalmente como principio *productor*" (1981: 220), dice Todorov). En cierto modo, como ponía de manifiesto el profesor Murray, el arte, no comprometido ya con el status naturalizante, se adscribe a la tradición heterodoxa encabezada por Longino, que adquiere una trascendencia especial en cuanto que desplaza los criterios tradicionales mediante los cuales se consideraban las artes naturales o artificiales.

Por su parte, Longino invierte la jerarquía tradicional y admite la naturalidad como propiedad intrínseca al lenguaje, es decir, el lenguaje es una cualidad innata al hombre; para alcanzar un status artístico, sin embargo, necesita de un implemento externo de carácter técnico. La obra de arte es un artificio que puede construirse mediante signos naturales -lenguaje- o artificiales -medios de expresión del resto de las artes. Así pues, el cambio de énfasis crucial que se advierte en la tradición longiniana, continuada por Edmund Burke, Schiller o Shelley, entronca con la inevitable inflexión romántica: se trata de establecer los términos de la comparación no ya entre la producción artística y su objeto (*representación*), sino sobre el sujeto creador y su material constructivo (*expresión*), ya sea el don natural del lenguaje o el

constructo, esto es, el artefacto manufacturado de las artes plásticas. El privilegio jerárquico del género dramático queda así defenestrado por la inefabilidad del poema lírico, que prescinde de la externalidad representacional y anecdótica para pasar a dar cuenta del itinerario del alma de su autor. El arte deviene, pues, construcción autónoma caracterizada por su carácter autosuficiente y por la huella indeleble que en él se acusa del proceso de producción, el objeto real -signo natural- deja paso al signo construido por el intelecto, que lleva aparejada la redefinición de la noción de naturaleza ya no externa y cognoscible sino interiorizada por el poeta (principio productor o fuerza generatriz). El sistema integral de funcionamiento orgánico de la nueva obra de arte, la interdependencia armónica de sus elementos, se impregna a partir de ahora de un modelo biologicista que tuvo su primer germen en Aristóteles. Podemos concluir de ahí (Krieger, 1990: 241-243) una nueva renaturalización del signo: los signos arbitrarios vuelven a lo natural, dado que el constructo artístico se revela ahora como pura naturaleza, organismo vital y autosuficiente. En relación con ello, en esta fundamental inversión que hemos apuntado quizá de forma excesivamente vertiginosa, tendremos ocasión de celebrar la reivindicación de la forma por el modernismo literario, que no es sino una muestra más de esa mixtificación organicista e intransitiva, la del artefacto artístico que se realiza en su autofinalidad definitoria de la modernidad artística.

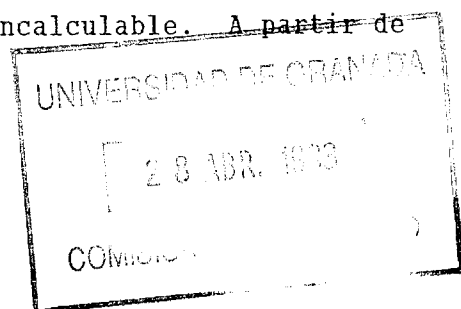
A la vista de los datos, en consecuencia, es posible conjeturar como hito significativo en este desplazamiento el paulatino deterioro de la reflexión filosófica sobre el arte en relación a lo real (los objetos, las palabras y las cosas) para dejar paso a la especulación sobre el signo artístico en términos puramente semióticos (la polémica se instaura ahora dentro del interior del signo, y no en relación a su pretendido vínculo con lo exterior). Al respecto, Todorov apunta la convencionalidad del significante como "punto a partir del cual la

problemática estética se inscribe explícitamente en el ámbito de una semiótica" (1981: 191 y ss.). La tipología del signo artístico, que según esta hipótesis se formularía desde una problemática estrictamente idealista, se produce desde una concepción global del sistema de las artes, sustentada en virtud del comparatismo entre las mismas (pintura igual a poesía igual a música), derivando ante todo la posibilidad de realizar una clasificación categorial de la poesía (en el sentido global del término) y las bellas artes desde criterios de universalidad. Por lo demás, una breve consideración sobre las reflexiones acerca del origen y naturaleza de las lenguas (asimilables a su vez a las del derecho natural) pueden resultar ilustrativas. Si bien el principio naturalista del lenguaje se formuló ya desde los griegos a partir de la defensa de un origen divino de éste (lo que presumía la existencia de un supremo hacedor que había dotado a la naturaleza de nombres adecuados que emanaban de las cosas mismas), los convencionalistas defendían una concepción del lenguaje como institución humana creada mediante pacto o convención, y por lo tanto admitían cambios en la designación de los objetos, en cuanto que era impensable la existencia de una verdad inherente a los nombres. Tales polémicas, continuadas con rigor en los enfrentamientos de los anomalistas y analogistas y reiteradas hasta la saciedad en las polémicas especulativas prerrománticas, terminaron por sufrir las consecuencias lógicas de la laicización del pensamiento, que acabaron por poner al margen el dogma del origen divino del lenguaje, en lo que a las tesis naturalistas se refiere, para dar paso a las tesis monogenéticas. Estas, formuladas por Leibniz, Condillac, Rousseau o Herder, defendían arduamente la existencia de un lenguaje primitivo de índole expresiva (compuesto principalmente por gestos) que sólo tras un periodo de especialización depuradora de su naturaleza emocional intrínseca iba a generalizarse como instrumento de comunicación. Las palabras ya no estaban supeditadas, pues, a una instancia superior divina, a una instancia superior impuesta, sino que atendían a unas

premisas básicamente expresivas, a una compulsión fundamentalmente interna. Difícilmente, así pues, la etimología y el simbolismo fonético podían admitirse como pruebas de la tesis naturalista como antaño: el signo, que carecía de referente en el universo exterior, no emanaba de las cosas; su adecuación se establecía en relación a su doble naturaleza, a la coherencia con respecto a la fuerza generatriz del universo, a la turbulencia inherente a su origen. Ahora bien, en lo que a nosotros respecta, hemos de tener en cuenta cómo, de forma semejante a estos planteamientos lingüísticos, cabe esbozar la jerarquización paulatina de los medios expresivos de las diferentes artes. Si el clasicismo había teorizado la superioridad de las artes visuales sobre las artes poéticas en cuanto que las primeras presentaban una motivación plena con respecto a las segundas (que sólo mostraban tal ligazón de manera ancilar al iconismo fónico de algunas palabras, para continuar con la analogía lingüística), pronto asistiremos a una inflexión de importancia determinante.

Ello se produce cuando la naturaleza, entendida en la aparente inmutabilidad de su apariencia externa, va a sufrir las inevitables consecuencias a que daba lugar la incoherencia que desde finales del siglo XVIII había caracterizado a la mimesis, como pusimos de manifiesto. Puesto que la copia perfecta, en primer lugar, se identifica con la cosa misma, y, en segundo lugar, asegura una complicidad intolerable respecto de la consideración de la naturaleza como mera apariencia, es factible entrecomillar su validez (la del signo artístico y la de la naturaleza reducida a su mera apariencia fenoménica). Sólo la poesía o la música, que dejan entrever en ellas la ausencia y evitan la grosera superficialidad del mundo, van a ser las depositarias de una espiritualidad que constituye al hombre. Ya Diderot reivindica el reinado del signo natural para la poesía y la música, que hacen uso de *jeroglíficos*, frente a la grosera presentación espúrea de

la cosa misma que estampa el pintor en su lienzo o el escultor en su mármol. Sobre ese minúsculo atisbo de naturalidad en el lenguaje basado en el simbolismo fónico, que hasta ahora sólo se admitía a regañadientes, Diderot pasa a definir por extensión la especificidad del lenguaje poético. Será Lessing, sin embargo, quien hará añicos la estética clasicista en su rechazo iconoclasta del hasta ahora incontrovertible principio de *ut pictura poiesis*, (Vid Todorov, 1981: 200 y ss.), teorizando y legitimando la especificidad del signo artístico. Su incipiente clasificación de las artes (*temporales* como la poesía, que representa "acciones", o *espaciales* como la pintura, que representa "cuerpos"), tipología que suscitará innumerables glosas, paráfrasis o precisiones en la posteridad, no ha de hacernos olvidar la premisa silogística que la sustenta: *todos los signos artísticos tienden a la motivación*. Así pues, como pone de manifiesto Wellek (1955a: 192), Lessing afirma que la pintura más elevada será la que use signos naturales en el espacio, mientras que la mejor poesía combinará temporalmente tales unidades. Resulta sintomático, por otra parte, el hecho de que las objeciones que Mendelssohn y Herder plantean a Lessing se refieran en exclusiva a este intento de diferenciación de las artes, mientras que el axioma que le sirve de base permanece intacto. Así lo considera Todorov: "Al hacerlo, ni uno ni otro advierten que escamotean el elemento fundamental del razonamiento de Lessing, que no reside en la menor, sino en la mayor [de las premisas], y que afirma: los signos del arte deben ser motivados. Ni uno ni otro advierten -tampoco lo harán los comentaristas que los seguirán- que Lessing altera la distribución de los signos, heredada de Dubos y de Harris, clasificándolos en motivados -para la pintura- e inmotivados -para la poesía-. Para Lessing (...) los unos y los otros deben ser motivados: de lo contrario, no hay arte. Sus predecesores pasaban por alto sin preocuparse del hecho de que por un lado se exigía de la poesía lo que por el otro se le negaba" (1981: 203-204). La trascendencia de esta hipótesis es incalculable. A partir de



ahora la poesía se legitima, por antonomasia, como ese reinado del signo natural que nos es tan familiar y que inspirará sin lugar a dudas la gran teoría literaria de nuestro siglo.

Por ende, se advierte así la efectiva consolidación de lo estético según el paradigma establecido por Baumgarten: el arte sólo puede ser sensible, y postula su incompatibilidad manifiesta hacia todo aquello que, como en el caso de la abstracción propia de los signos arbitrarios, se manifieste ajeno al ámbito de lo inmediatamente perceptible. Cabe observar por tanto el paulatino deterioro de la doctrina de la imitación, que deja paso a la motivación signica como propiedad definitoria de la doctrina romántica de las artes. Desde ésta, el concepto de arte, su esencia, se confunden con una indagación sobre el origen del mismo. Por ello, no sólo el empleo reminiscente y menor del lenguaje primitivo corrobora la pretendida naturalidad de la poesía; también el carácter tropológico de este lenguaje subsidiario indica su naturaleza, no ya porque visualiza lo que designa arbitrariamente por otros medios -lo que se corresponde con el concepto dieciochesco de "imaginación", facultad eminentemente visual- sino porque, al decir de Todorov (1981: 209), "Lessing permite ver el funcionamiento del mecanismo: la metáfora es un signo motivado hecho con ayuda de signos inmotivados", de forma que lo vinculante entre ambos se produce en virtud de la necesidad -evocación de una semejanza- de su relación interna. En relación con ello, el género dramático constituye el género supremo de entre las artes verbales debido a la naturalización completa de los signos arbitrarios que lleva a cabo, en una doble función temporal y extensa.

El idealismo trascendental que a partir de Kant, Schiller y Goethe se instala definitivamente en el terreno de las artes, por otra parte, no solamente señala la presencia de un ámbito estético autónomo

como compartimento legítimo en un sistema filosófico integrador, sino que va a imponer una concepción de arte que aún mantiene plena vigencia en la actualidad. La célebre (y aún no superada) concepción del arte como producto intencional en sí, alejado de cualquier virtualidad pragmática o ética, se impuso como inveterada mediatización entre el entendimiento y la sensibilidad, mientras que un sinnúmero de antagonismos consagraron la intangibilidad del ámbito artístico como unión de lo general y lo particular, la intuición y el pensamiento o, en suma, de la imaginación y la razón. Ante todo, cualquier manifestación artística, por el mero hecho de serlo, permitía superar la limitación de lo empírico para tener acceso, mediante la intuición, al arquetipo intelectual (*Idea*). El concepto de *Idea*, que Kant define como modo de aprehensión intuitivo y sensitivo, muestra importantes puntos de conexión respecto de la teorización goethiana, por otra parte, que nos adentra de lleno, si no en la primera concepción, sí en el uso definido del símbolo como epicentro de las posteriores concepciones románticas. Así lo pone de manifiesto Welck (1955a: 267): "Las 'ideas' son representaciones de la imaginación que tienen semejanza de realidad. Pero lo que ocurre en el arte precisamente es que las ideas 'racionales' (especulativas, es decir, las de cosas invisibles, del reino de lo sagrado, del infierno, eternidad, creación, etc), se tornan sensibles por obra del poeta". En efecto, Goethe equipara su filosofía de la naturaleza y su teoría del símbolo, dicotomizando a éste de manera irreversible respecto de la alegoría, lo que tendrá consecuencias insospechadas en el arte moderno. *Grosso modo*, cabe denominar como alegórica la designación directa y como simbólica la indirecta. En términos semióticos, la bipolaridad se establece sobre la opacidad o, por el contrario, carácter translúcido del significante. Así, en la *alegoría* el significante carece de valor, está totalmente penetrado por el significado. Se trata de una relación transitiva que se dirige al intelecto; la unión entre la entidad significante y lo significado es fortuita y arbitraria, por ello mismo

inflexible y unívoca, su sentido finito deviene de una conceptualización previa del objeto. El *símbolo*, por el contrario, tiene valor por sí mismo, se dirige a la percepción y al intelecto, y contiene un segundo sentido que amplía en términos generales su inmediata concreción (de manera inconsciente, pone en marcha un mecanismo de reinterpretación de alcance abisal). Es una imagen que proviene de la naturaleza, caracterizándose así por la unión indisoluble que instituye de lo general y lo particular; de plétora semántica inabarcable, su validez es universal y, en razón de ello mismo, inmediatamente comprensible. Así lo expresa el propio Goethe, "Es la cosa, sin serlo aunque es la cosa; una imagen resumida en el espejo del espíritu y, sin embargo, idéntica al objeto. En cambio, hasta qué punto la alegoría se queda muy atrás: quizá está llena de espíritu, pero casi siempre es retórica y convencional y en todos los casos vale tanto más cuanto más se acerca a lo que llamamos símbolo" (Cit. en Todorov, 1981: 285). Este significado intransitivo y enigmático deriva de una aprehensión global intuitiva que reduce el fenómeno no ya a un concepto, como en el caso de la alegoría, sino a una *idea*. Su carácter productor, motivado, sintetizador de contrarios que *es* y a la vez *significa*, con un contenido intraducible (sólo puede transmitirse en sus propios términos, en su concreción, en su redundancia estricta) admite una virtualidad prácticamente ilimitada, inagotable, de significación. Constituye algo así como el magma semiótico en estado puro, garante de ese egregio conocimiento derivado de la coincidencia total en él entre el sujeto y el objeto, hombre y cosa, artista y naturaleza.

A partir de aquí, lo simbólico va a constituir el ámbito propio del arte, en detrimento de la falacia naturalista. En este sentido, es indudable que la estética romántica revalida hasta sus últimas consecuencias el desarrollo sofisticado de esta noción (el símbolo constituye la condensación de la estética romántica en un sólo

término, como afirma Todorov), noción operativa incluso en las brumas de la tan traída y llevada postmodernidad, que acusa de manera incuestionable la supervivencia de principios románticos en la teoría crítica moderna, puesto que desde el organicismo sensualista de Goethe y Herder se nos proporcionó una definición más ajustada de lo poético como unión de contrarios y sistema de símbolos (Wellek, 1955b: 9-10; Wilson, 1931; Kermode, 1957; Ellman & Feidelson, 1965). Ante todo, se trata de relativizar en cierto modo esa consideración tópica de lo romántico como nebulosa emocional que supone una reacción al imperio de la razón neoclásica. Es necesario, en consecuencia, acusar un sentido más estricto en lo que atañe a esta estética que aquilataba una flamante visión de lo poético desde el ángulo dialéctico y simbolista.

Es necesario tener en cuenta por otra parte que, en sus propuestas más consecuentes, tal concepción no podía menos de acusar un fuerte misticismo que explica el aspecto visionario que adquiere a partir de ahora cualquier manifestación artística. La concepción crítica del arte de Friedrich Schlegel, por ejemplo, que le hace entender éste como sistema de correspondencias y símbolos con resonancia macrocósmica, empieza a convertirse en expresión de una suerte de perspectivismo trascendental sobre los objetos que acaba resultando, a su parecer, la forma más afortunada de revelación. El acendramiento de tal misticismo, sin embargo, tendrá consecuencias muy perniciosas para la teoría del arte posterior, si bien sufren una ligera atenuación desde las observaciones críticas de August Wilhelm Schlegel, principal divulgador de las teorías de su hermano. Este consagrará definitivamente la concepción de la esencia del arte en el origen heterogéneo de manifestaciones artísticas posteriormente diversificadas (danza, música, poesía) e instala definitivamente su especificidad en la expresión indirecta, traslaticia, referida al universo. Siguiendo la ortodoxia, define la alegoría como personificación de un concepto frente al símbolo, enetelequia dictada por

la imaginación cuya congruencia se establece desde su carácter de imagen significativa.

Será en la primera de las poéticas especulativas, la de Schelling, donde el idealismo llevado a sus máximas consecuencias, o sea, como idealismo absoluto, supere la categorización epistemológica kantiana para extender por completo una concepción esteticista que dinamita cualquier línea de demarcación entre mundo real y mundo ideal. Ya desde *El sistema del idealismo trascendental* (1800), cabe entender su estética como conciliación suprema entre el yo y el mundo natural: "En la intuición artística, dice, el yo es a la vez consciente e inconsciente en una pieza; hay a la vez deliberación (*Kunst*) e inspiración (*Poesie*). Esta armonía de la libertad y la necesidad cristaliza y hace manifiesta la armonía subyacente que existe entre el yo y la naturaleza. Interviene un invisible impulso creador que es, a nivel inconsciente, lo mismo que la actividad artística consciente" (Beardsley, 1986: 63). El proceso creador tiene lugar así como reabsorción de contrarios (consciente/inconsciente, libertad/necesidad) y ello repercute en la obra de arte, una dialéctica que desde la definición de lo bello como presencia de lo Infinito representado de manera finita, noción de incalculables repercusiones en toda la estética romántica y postromántica, supone la dialéctica generatriz e incesante en la obra de arte de forma/contenido, materia/espíritu, realidad e ideal, lo general y lo particular. La tipología tripartita de Schelling añade adicionalmente lo esquemático a la dicotomía básica de lo alegórico frente a lo simbólico, cuyo ámbito propio es el del pensamiento y el lenguaje en cuanto que designa lo particular mediante lo general frente a la alegoría, que designa lo general mediante lo particular. La peculiaridad del símbolo (arte) estriba en que no sólo *significa* sino que también *es* (la ley de participación desplaza a la de semejanza); según la formulación de Schelling, en el símbolo "lo finito es al mismo tiempo

lo infinito mismo y no lo significa solamente" (Cit. en Todorov, 1981: 292). El principio de la mimesis deviene no ya la grosera imitación de las apariencias sensibles, sino el principio productor que subyace a las mismas, el sueño del origen o, en otras palabras, la excelsa revelación de lo espiritual en lo material. Lo mitológico deviene así por derecho propio el terreno definitorio del arte, conlleva la tautología implícita y se convierte en modelo de artefacto artístico; en efecto, los dioses son seres que existen en la realidad; en lugar de *ser* una cosa y de *significar* otra, los dioses sólo significan lo que son. Así pues, Schlegel precisa oportunamente a Schelling, lo bello no es lo infinito presentado de forma finita, sino que lo bello es una *representación simbólica de lo infinito*. Ahora bien, la inaprehensibilidad de lo infinito únicamente puede manifestarse bajo la forma de imágenes y signos, y es que el universal ha de tener una marca que lo haga reconocible como tal. En último término, por tanto, Schlegel dictamina sin el menor titubeo que "hacer poesía, (en el sentido más vasto de lo poético que es el fundamento de todas las artes) no es otra cosa que un eterno simbolizar" (Cit. en Todorov, 1981: 279). Hegel, por otra parte, incidió en tal consideración cuando hablaba de arte como "manifestación sensible de la Idea", definición desde la que se desprendía que el arte hace espiritual lo sensible y sensible lo espiritual.

Hemos tenido ocasión de comprobar anteriormente cómo la concepción simbólica del arte acabará consagrando la noción de autonomía del artefacto artístico como entidad autosuficiente y completa en sí misma, una segunda naturaleza en la que la noción de totalidad va asimilándose a la de belleza. De acuerdo con la ortodoxia kantiana, la metáfora orgánica despliega una finalidad interna al objeto, su objetivo se encuentra en sí mismo, y se hace necesario prescindir por completo de la noción de utilidad, dado que la coherencia interna y la intransitividad definen esencialmente la obra de arte. La motivación de

ésta, como acertadamente pone de manifiesto Todorov, se establece en términos de identidad de significante y significado, de reciprocidad y armonía interna ("Y esta armonía interna se convierte a su vez en forma de significación, la significación intransitiva, que el arte hace vivir pero que ninguna palabra puede traducir", 232).

En lo que concierne más directamente al mundo inglés, hay que tener en cuenta en la incidencia poderosa de tales planteamientos la importancia crucial de Coleridge, que une a su vívido neoplatonismo la fuerte impronta de la orientación simbolista-dialéctica de la filosofía alemana, de la que se constituye en portavoz eminente para toda la tradición occidental. Sus muchos préstamos alemanes, así pues, muestran el débito a la distinción de símbolo/alegoría, que convierte en categoría central del arte (haciéndose eco de esta tradición que entiende la poesía en sentido general como conjunto de las artes o labor creadora del hombre) y que se va a convertir sin lugar a dudas en el epicentro de una alternativa de poder poético que heredan como directos continuadores los trascendentalistas americanos y los simbolistas franceses. De hecho, el símbolo literario, como afirma Wellek, "a pesar de ser bastante anterior sólo ha cautivado al vasto público occidental a través de las formulaciones francesas", si bien él lo define como "término sumamente ambiguo y cambiante, aún en nuestros días: en expresiones tales como 'lógica simbólica' y 'símbolo matemático' viene a tener un sentido contrario al de 'símbolo poético'. En literatura (...) engloba la imagen y la metáfora, sustituyendo a lo 'universal concreto' o designando el instrumento básico de todo arte" (1965: 559). Por lo demás, el símbolo se equipara con el perentorio criterio de unidad del constructo artístico y la forma inherente que lo define como tal, por lo que los signos arbitrarios retornan a la naturaleza, pues, como fetichismo organicista (recuérdese a este respecto la decisiva influencia de la *forma orgánica* coleridgeana). Claro está que no gratuitamente: el voluntarismo

postromántico y el anhelo modernista de totalización, lejos de revelarse como inocua transmutación de valores, atienden a un inmovilismo no ya sólo de orden estético, sino socialmente trasvasable sin grandes alteraciones a la concepción corporativa y funcionalista del estado moderno, poderosa macroestructura autorregulada ante la que el individuo se enfrenta completamente inerme. Al respecto reflexiona Krieger Murray: "Behind modernism's myth, then, we still can find an appeal to nature, as Schiller long ago reminded us; an appeal to nature as model if no longer as object, though it is an appeal even more presumptuous than that which we observed in the natural-sign aesthetic. What the two aesthetics share is a flight from the arbitrary as insecure and the desire to claim an authority beyond the fleeting vagaries of time. Hence the return to spatiality by modernism, even in a metaphysical context which has acknowledged the epistemological dominance of the temporal" (1990: 246).

1.1.2 El signo cultural.-

En todo el desarrollo precedente, precisamos el significado de símbolo y signo sobre premisas estéticas y hermenéuticas, teniendo en cuenta que en ciertas corrientes de lingüística analítica se invierte el uso de tal taxonomía. De resultas a ello, es el signo el que se manifiesta en su plenitud de sentido, frente a la convencionalidad total que predefine al símbolo. No es éste el caso, sin embargo, de la tradición lingüística saussureana que transformó de manera irreversible los estudios lingüísticos de nuestro siglo. Sería injusto, por otra parte, defender la inmortalidad de este paradigma semiológico que inauguraba las tesis inmanentistas desarrolladas hasta las últimas consecuencias en las primeras fases del estructuralismo. En efecto, a la consideración comunicacional de los signos, su taxonomía de códigos y la ortodoxia de una norma imperturbable derivada del modelo

lingüístico, se opuso una concepción dinámica del signo y de la productividad implícita en todo acto semiótico, que deja a un lado la consideración trascendente del objeto, la polémica sibilina sobre el status del referente, para abordarlo como entidad procesual que determina inexorablemente la semiosis y la dota de sentido. Es a partir de estos nuevos desarrollos de la semiótica, entendida en sentido más general como disciplina transdisciplinar que sobrepasaba con mucho el marco estrictamente lingüístico, como cabe poner en relación el estudio de lo imaginario con los mecanismos de la semiosis, toda vez que ambos se caracterizan como "ciencias generales de la significación", tal y como ponen de manifiesto las pioneras observaciones de Angel Acosta a este respecto (1991: 86). El inveterado nexo de unión entre estos ámbitos, no tan diferentes como pudiera parecer en un primer momento, se establece dócilmente desde el horizonte de las categorías interpretativas que atienden a la pregnancia simbólica de la cultura. En las palabras que Acosta dedica a uno de los más conspicuos representantes de esta inquietud, Gilbert Durand, se concluye tal asimilación que, sin dejar de ser problemática, proporciona fecundas perspectivas de análisis: "Fijémonos que (...) Durand identifica 'significación' con símbolo e Imaginario; y no otra cosa ha hecho la semiótica al considerar la semiosis, en su dinamismo, como superadora del signo. Pero es que, como demuestra Eco, el concepto originario de signo, no se buscaba en la igualdad, en la correlación fija establecida por el código, en la equivalencia entre expresión y contenido, sino en la inferencia, en la interpretación, en la dinámica de la semiosis. Ya empezamos a vislumbrar las enormes coincidencias entre ambas líneas de investigación, aunque curiosamente, Eco ni siquiera cita a Durand (aunque sí a Bachelard, a Jung, a Freud) en el capítulo de su libro dedicado a lo que él llama el 'Modo simbólico'" (85).

En este sentido, Luis Garagalza (1990) establece una

panorámica hermenéutica que, a partir de la fenomenología dinámica de Bachelard y los desarrollos transdisciplinarios de la Escuela de Eranos, fundada por C.G.Jung, comprende como hitos significativos las aportaciones teóricas de Gadamer, Durand y Cassirer, para los cuales el lenguaje, en sentido amplio, no se desarrolla como instrumento de comunicación, sino como atalaya que vislumbra la comprensión del sentido. La introspección hermenéutica se despliega en la búsqueda de un "sentido del sentido" o un "*lenguaje de los demás lenguajes*", y el conocimiento deviene ahora participación en la verdad "*inmanente* a un discurso, en el que se revela con sentido (o sin sentido)" (11,12). Ya Cassirer, en la extensión plena del pensamiento neokantiano, atiende a la totalidad de la cultura entendida como lenguaje simbólico, enriqueciendo su análisis desde la investigación multidisciplinar. Por su parte, Gadamer, en la mejor tradición del humanismo clásico, especula sobre el lenguaje como ámbito trascendente que corporeiza la verdad de un sujeto, ya sea de índole individual o colectiva "de tal modo que la verdad no comparece ya como absoluta, en-sí o de-suyo, sino como *nuestra* verdad, siempre en correlación con la comunidad de sujetos que la *apalabra* y *dice* (dejándose, a su vez, apalabrar y decir por ella). Así, frente a realismos (objetivismos) e idealismos (subjetivismos), la hermenéutica cubre una *posición intermedia* fundada sobre la *co-relacionalidad* lingüística de subjetividad y objetividad" (12).

Por su parte, Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, miembro de la Escuela de Eranos, prescinde de la base psicológico-terapéutica de Jung como metodología analítica sobre el símbolo y, desde el concepto bachelardiano de *símbolo* como entidad mediatizadora del sentido (1950, 1957), pasa a interpretar diversos lenguajes simbólicos, con objeto de formular una teoría general de lo Imaginario. Ello da lugar a lo que él denomina "*arquetipología general del lenguaje simbólico*", compartimentación en la que las estructuras de lo imaginario funcionan

a la manera de categorías en sentido kantiano, esto es, como condicionantes a priori de la experiencia, y que ha tenido una aceptación más que notable en los desarrollos teóricos contemporáneos. De hecho, *La imaginación simbólica* (1964) y *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1969) constituyen auténticos manifiestos de hermenéutica simbólica insoslayables en la actualidad. En efecto, Durand establece, *grosso modo*, dos maneras de representación del mundo, una directa y otra indirecta. Mientras que la primera constituye un mero acto de ostensión, de presentación directa del objeto, la segunda atiende a una designación arbitraria (si mediante convención se alude a una realidad concreta) o alegórica (se se presenta una parte del objeto). Cuando no se alude a una realidad manifiesta, ni siquiera conceptual, hablamos de *sentido*. De nuevo, pues, asistimos a la formulación de la vieja dicotomía, y la *representación alegórica* se opone a la representación o, mejor dicho, *imaginación simbólica*, que se da, en palabras del propio Durand, "cuando el significado es *imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible" (1964: 12-13). El mismo cita, para corroborar la autoridad de su exposición, a Jung, que había definido tal oposición en términos similares ("La diferencia entre representación simbólica y alegórica reside en el hecho de que la última sólo proporciona una noción general, o una idea que es diferente de ella misma, mientras que la primera es la idea misma hecha sensible, encarnada", y a Lalande, quien entiende por símbolo "todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir" (ib.).

Así pues, el símbolo posee un contenido que lo trasciende, su ámbito es el de la revelación: "El símbolo, como la alegoría, conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es *epifanía*, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él" (14). La

pregnancia metafísica, por otra parte, se impone desde su intransitividad: "Nuevamente se advierte cuál va a ser el dominio predilecto del simbolismo: lo no-sensible en todas sus formas; inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. Estas 'cosas ausentes o imposibles de percibir', por definición, serán de manera privilegiada los temas propios de la metafísica, el arte, la religión, la magia: causa primera, fin último, 'finalidad sin fin', alma, espíritus, dioses, etcétera" (ib.). Las teorizaciones de Ricoeur, por su parte, advierten en este modo simbólico el máximo de concreción así como de infinitud, entendida ésta a la manera de extensión cualitativa ilimitada, es decir, mientras que en la alegoría el significado y el significante son finitos, en el símbolo ambos están constituidos por dos términos infinitamente abiertos. Esta "flexibilidad" (Cassirer) se acusa cuando se expande de manera centrífuga en órdenes diversificados (humano, sideral, onírico o poético). En razón de esta virtualidad significativa, de esta plétora semántica, de esta recursividad acusada del símbolo, la redundancia significante constituye un rasgo determinado por su propia naturaleza que suplementa el carácter impredecible de lo significado, lugar de desciframientos inagotables, ya que "mediante este poder de repetición, el símbolo satisface de manera indefinida su inadecuación fundamental. Pero esta repetición no es tautológica, sino perfeccionante, merced a aproximaciones acumuladas" (17). Si bien un pensamiento así desarrollado manifiesta una notable afinidad con la filosofía de la trascendencia platónica, subyace tras él un trasfondo idealista que se opone decididamente al pragmatismo signico y al racionalismo cartesiano, doctrinas éstas últimas que Durand no puede menos de asimilar como triunfo de la iconoclastia que aún pervive en nuestros días, y que ostenta su lugar privilegiado como predominio de la actitud científica, de esa seducción irreverente hacia el mundo real que no encara más que su aspecto cuantitativo y mensurable.

Por nuestra parte, una vez finalizadas estas observaciones sobre la vitalidad en nuestras coordenadas de pensamiento de lo simbólico, no podemos menos de extraer la conclusión inevitable de esta obvia familiaridad del signo artístico y del signo cultural en la contemporaneidad. En efecto, la aquilatación de tales reflexiones tiene indudablemente un lugar privilegiado en el terreno de la especulación antropológica y no sólo artística o literaria. Este signo arcano e irreductible se circunscribe a un terreno básicamente espiritual polarizado por la hierofanía, esto es, por la manifestación de lo sagrado, frente a las hipótesis tranquilizadoras del cientifismo. El símbolo hierofánico desplaza los mitos que se refieren a los orígenes, las cosmogonías, y se instaure en un régimen de desfatalización laica. El peligro que entraña la paradoja constitutiva de esta suprema hierofanía estriba en la transmutación de la materialidad del mundo en realidad sobrenatural: nos invade así, a nuestra entera satisfacción, la sacralización cósmica.

1.2 LA VANGUARDIA PARISINA Y LA POÉTICA DEL SILENCIO.--

Sin duda, la existencia de un movimiento simbolista como tal pone en cuestión ineludiblemente la licitud del reduccionismo propiciado por la docilidad presumible en toda periodización histórica. La polisemia inherente al propio término, *simbolismo*, constituye un argumento de primer orden frente a la irrelevancia de cualquier modo de categorización estricta establecida sobre la base de un supuesto ideario poético compartido. Nuestra elección, como pusimos de manifiesto anteriormente, estribó en reconocer en el simbolismo la confluencia de las tendencias epigonales de un romanticismo trasnochado que, como el ave fénix, renacía de sus propias cenizas, esbozando así la legítima

comprensión de nuestra genealogía estética desde la oposición irreductible a la univocidad del signo. Se instauraba así, de hecho, la polivalencia semántica y la indeterminación de significados del símbolo, lo que avalan lecturas de críticos tan lúcidos y dispares como Kermode (1957), Lentricchia (1980), Balakian (1967) e incluso Todó (1987). Es éste último el que nos advierte precisamente frente a lugares comunes de la crítica que hoy se nos manifiestan prácticamente como insostenibles, como el hecho de que el rótulo *simbólico* parezca "indicar inevitablemente que los poetas que se incluyen en esta escuela practicaron una poesía especialmente relacionada con el símbolo poético. Y no es éste exactamente el caso" (9).

Existe, en consecuencia, una heterogeneidad irreductible en lo concerniente al denominador común de toda la propuesta simbólica, ya sea de índole literaria o artística. Como punto de partida, cabe inferir un significado amplio del término. De hecho, su carácter integrador llevaría a entender por este vocablo todo tipo de significación indirecta, esto es, instrumental, demarcación excesivamente amplia que con toda probabilidad necesita una mayor concreción: en lugar de tratarse de la sustitución de un objeto por otro, podemos decir que se refiere a "the use of concrete imagery to express abstract ideas and emotions" (Chadwick, 1971: 1). En este caso podemos observar una caracterización que nos es bastante más familiar: el uso de imágenes, ya desde la antigua poética aristotélica, ha sido considerado rasgo definitorio del arte verbal. Así pues, toda la poesía puede considerarse simbólica -la licitud de tal concepto se manifiesta con toda vitalidad incluso en la noción de *correlato objetivo* eliotiano, y se vincula a todas luces con la noción de poesía como desvío de la norma o la socorrida concepción de que hacer poesía es "pensar con imágenes"- . Igualmente existe una tradición arcana de arte simbolista (Vid. Lucie-Smith, 1972: 7 y ss.) que reivindica el atisbo oracular y el efecto impredecible del objeto

representado en detrimento de la convención alegórica, esas unidades de lenguaje despreciables, desde un punto de vista moderno, puesto que están hechas para ser "leídas" en lugar de para ser "contempladas".

Se hacía justicia así al continuo adiestramiento que el artista, ya fuera plástico o literario, debía realizar respecto de los dos grandes sistemas simbólicos, imágenes y lenguaje, cuya cooperación fecunda alcanza su punto álgido en lo que respecta a los grandes virtuosos de las imágenes verbales a la manera de Shakespeare, Coleridge, Blake o Baudelaire. Ya desde la antigüedad clásica, Simónides había establecido la equivalencia verbal de la imagen ("words are the images of things" Cit. en Paivio, 1983: 3) y había concebido la intensa visualización que no podía menos de caracterizar las diferentes artes, en cuanto que, desde el punto de vista psicológico, la mente manipulaba hábilmente las imágenes en relación combinatoria con respecto a los procesos lingüísticos; la poesía se definía así como "poesía silenciosa" frente a la poesía "pintura que habla". Ya aludimos anteriormente a la relación sincrónica o simultánea del material plástico en relación a la secuencialidad lingüística, pero, ¿acaso la imagen no mostraba la deseable síntesis, un objetivo pleno en las poéticas de principios de siglo al presentar, según la célebre expresión de Ezra Pound "un complejo intelectual y emocional que se presenta de forma simultánea"? (sobre la repercusión de la estética imaginista, vid. Martin, 1970). El anhelo de concreción se corporeizaba así en imágenes simbólicas, cuyo grado de universalidad tenía la excelsa virtud de propiciar fenómenos de asociación de ideas a la vez que se dotaba de contornos precisos a las ideas abstractas. Ya lo había formulado Blake: "All Knowledge is particular" (Cit. en Paivio, 1983: 12), eliminando así de un plumazo la posibilidad de un conocimiento de lo general, pero también Schopenhauer, quien sentenciosamente manifestaba que "all original thinking takes place in images" (Cit. en Peter, 1987: 261). Sin duda, la fascinación del

símbolo se ejerció en muchos casos a partir de esta materialidad estricta que, no obstante, dejaba abiertas inagotables posibilidades de significación, sentidos ilimitados.

Desde este punto de vista, todo el ámbito estético podía considerarse simbólico. Tal formulación, sin embargo, escamotea el hecho de que su poder explicativo, manifiesto en la consideración psicologista de la imagen mental, también tiene una datación cronológica determinada, que culmina a su vez un proceso de raigambre platónica en el que la *idea* deja de ser una sustancia, una forma inmutable, para convertirse en visión o representación propia del espíritu humano, proceso expuesto magistralmente por Panofsky (1989). El área de influencia de los artistas postrománticos eludirá la evidencia fenomenológica de la imagen, pero también su imbricación estrictamente psíquica, ya que se constituirá en una nueva metamorfosis de la Idea como forma esencial. Una óptica distanciada nos permite en consecuencia situar la peculiaridad de este ámbito artístico-literario en su relación con la historia. En efecto, los historiadores de la literatura, si ceñimos el campo un poco más, en la mayor parte de los casos han perfilado el simbolismo como denominador común de la producción artístico-literaria de finales del siglo XIX y principios del XX, priorizando sin embargo la oportunidad de tal rótulo en relación al movimiento simbolista francés, cuya hipotética homogeneidad, paradójicamente, se establece frente a toda evidencia aún cuando los "auténticos" integrantes del movimiento simbolista (del canon indiscutible) o bien no conocieron esta escuela, como Baudelaire, o bien se abstuvieron de la militancia expresa dentro de la misma, como Mallarmé o Verlaine, a lo que cabe añadir las legítimas dudas que Rimbaud proporciona como integrante del movimiento desde la extrema radicalidad de sus concepciones poéticas.

En la caracterización de diversos críticos que antologa

Balakian (1967: 14-21), cabe observar en la delimitación del término "simbolismo" acepciones absolutamente dispares: desde la fidelidad a la concepción neoplatónica que culmina Baudelaire (Bertocci) hasta las estériles demarcaciones cronológicas de André Barre o bien la intensificación de efectos asociativos, que admite una distinción entre simbolistas -Baudelaire, Mallarmé, Verlaine- y postsimbolistas (Bowra), pasando por la concepción del mismo de E. Wilson, que adscribe como una suerte de "alianza espiritual". Este último, sin embargo, apunta perspicazmente la necesidad de evitar la tendencia común de plantear la problemática artística en términos estrictos de "clásicos" vs. "románticos" únicamente. El simbolismo tiene ahí su propio espacio en el que los principios del movimiento romántico aparecen troquelados de manera singular y compleja, en ningún caso, por tanto, constituyendo una degeneración de los mismos. A su parecer, esta tendencia admite una reinflexión especialmente aguda a finales del siglo XIX, en la que "la literatura vuelve otra vez del polo clásico-científico al poético-romántico. Y esta segunda reacción de fines de siglo, equivalente a la reacción romántica ocurrida a fines de siglo anterior, se llamó en Francia simbolismo" (Wilson, 1931: 47). De qué manera estos resabios de índole romántica obtuvieron su propia singladura histórica en el esteticismo inglés, en un proceso de hibridación respecto de la poética principalmente francesa, pero sin olvidar, como dijimos anteriormente, el trascendentalismo americano, es algo que trataremos con mayor detenimiento algo más adelante. Aceptemos así la forma en que nuestra autora zanja la cuestión, entendiendo tal vocablo como designación imprecisa que hace referencia a un periodo temporal extenso (1857-1930) que carece de especificidad técnica, lo que de paso pone sobre el tapete el cuestionamiento de su misma validez. Pese al carácter altamente especulativo de la polémica, sin embargo, parece haberse resuelto el problema de la delimitación cronológica desde una perspectiva global que atiende, por una parte, a la prioridad absoluta del símbolo como entidad

artística definitoria de lo poético, y por otra, al status especial que caracteriza al artista en la sociedad moderna. Así lo pone de manifiesto Todó: "desde hace ya algún tiempo se ha establecido una convención que quiere que el Simbolismo sea un movimiento poético mucho más amplio y profundo que la estricta Escuela Simbolista, un movimiento que arranca de algunos de los postulados más radicales del Romanticismo, encuentra su plasmación en la obra de Baudelaire, cuaja sobre todo en la obra de los grandes poetas que fueron Mallarmé y Verlaine (...) y llega a dominar la poesía europea de la primera parte de nuestro siglo, con las grandes figuras de Valéry, Yeats, Eliot, Rilke, J.R.Jiménez, etc. Visto así, el Simbolismo ocuparía el espacio que va desde la crisis del Romanticismo hasta las rupturas vanguardistas de los años veinte de nuestro siglo (vanguardias que, de todos modos, se reconocieron herederas de algunos de los poetas simbolistas...)" (1987: 10-11). El poder evocativo del símbolo y sus adláteres, a saber, "analogía", "correspondencia", "infinito", "absoluto", provienen por tanto de una consideración uniforme o al menos afín de tales conceptos. Como cautelosamente advierte Balakian, no obstante, si podemos suscribir las nuevas proclamas de románticos, surrealistas y simbolistas bajo una misma etiqueta, no está de más establecer una diferenciación que haga justicia a su peculiaridad propia que atiende, como mínimo, a tres direcciones, porque, al fin y al cabo, "el romántico aspiraba al infinito, el simbolista creía que podía descubrirlo, el surrealista pensaba que podía crearlo; así que la palabra 'infinito' significaba una cosa diferente para cada uno de ellos" (Balakian, 1967: 30).

Así pues, resulta obvio que la tradición ha prestigiado el simbolismo francés como lugar de cristalización de las nuevas poéticas de la modernidad, preconizado en cierto modo por la inflexión antirromántica (en el sentido sentimental e intimista del término) que se produce en Francia hacia 1840 y que dará lugar a la poética diletante

del arte por el arte de los parnasianos como Gautier, Banville y Leconte de Lisle. Comúnmente se cita como hito significativo en la historia del movimiento el manifiesto simbolista de Jean Moréas que, publicado en *Le Figaro* en 1886, reivindica nuevos horizontes insondables para lo poético. En su consideración más anecdótica, favorecida por las historias de la literatura, el simbolismo se da en Francia entre los años 1885 y 1895, se caracteriza por la puesta en marcha de efímeras revistas acordes con el gusto esnobista del momento, así como por los muchos cenáculos y tertulias en que se engendró, y constituye un foco de irradiación que se extendió a personalidades representativas de otros países, que necesariamente consolidaban su biografía espiritual mediante el consabido viaje a París: Arthur Symons, Yeats y George Moore desde Inglaterra, Stefan George, Hofmannsthal, Rilke y Hauptmann, desde Alemania, Azorín y los hermanos Machado desde España, Maeterlinck y Verhaeren desde Bélgica, Moréas desde Grecia o los norteamericanos Viélé-Griffin y Stuart Merrill son algunos de los nombres más conocidos. Ahora bien, ello no ha de entenderse de ningún modo como sectarismo artístico, sino como nuevo internacionalismo que desde la actitud misticista hacia el arte irradiada por la capital francesa se conformaba bajo la forma de grupúsculos y círculos para iniciados que atendían a ese clima cosmopolita característico de las primeras vanguardias artísticas (Cubismo, Futurismo, Expresionismo, Dadaísmo y Surrealismo).

Las múltiples discrepancias a que nos llevaría una concepción rigurosa del simbolismo no han de hacernos relegar la atención, sin embargo, a la presencia de unas constantes que, en mayor o menor medida, acusan la prodigalidad de las nuevas concepciones poéticas, y que son los que nos interesan para relativizar posteriormente el entendimiento de las vanguardias artístico-literarias de principios del siglo XX como mero orden cronológico. En primer lugar, la filosofía de Swedenborg constituye un punto de referencia imprescindible que, como síntesis

ejemplar de las doctrinas herméticas y cabalísticas, constituye un *thesaurum* sin precedentes para las nuevas directrices poéticas. No es desdeñable el hecho, por otra parte, de que su aportación al terreno literario hubiera sido llevada a cabo por los grandes visionarios románticos del XIX, tales como Nerval, Blake, Novalis y Emerson. La concepción misticista que impregnaba su filosofía, según la cual estamos inmersos en una naturaleza repleta de signaturas que reflejan el arquetipo espiritual y divino, los universales inmutables, en una relación dúplice y trascendental, esboza un mundo ideal que viene a llenar el vacío laicista impuesto por el racionalismo devastador. En cierto modo, es la peculiarísima lectura a la que lo somete Baudelaire, mediante la depuración de su trascendentalismo obsoleto, la que inaugura en cierto modo la poesía moderna, lo que para algunos autores asegura su lugar fuera de la tradición (Balakian), su carácter pionero con respecto al tratamiento del simbolismo de carácter "humano", como tendremos ocasión de observar más adelante, o su genialidad como preconizador de la veta de intimismo que se ha impuesto incontestablemente en nuestra lírica (Chadwick).

Y es que, en opinión de este último crítico (Chadwick, 1971: 3-5), se hace hueco dentro de la vanguardia parisina un simbolismo de tipo emocional que intensifica las cualidades sensibles de los objetos circundantes con objeto de recrear una atmósfera y un estado de ánimo a través de la insinuación, de la sugerencia, simbolismo desarrollado de forma paralela a la dimensión trascendental que atiende no ya al mundo interior del poeta sino a ese universo arquetípico del que la realidad no es sino una representación imperfecta. Es este simbolismo trascendental el que se hace eco de la teorización dieciochesca de Swedenborg, de evidentes resonancias platónicas, y de acuerdo con la cual una nueva fe sustituye la descreencia racionalista, toda vez que se siente la necesidad imperiosa de encontrar sucedáneos escapistas y

paliativos respecto de la sombría realidad circundante. De esta forma, el acceso al reino no terrenal prometido por todas las religiones podía obtenerse no a través del misticismo o la religión, sino mediante ese ámbito marginal de las artes.

El famoso soneto *Correspondances* baudelairiano parece así inaugurar la modernidad en lo que a primera vista parece una síntesis de esta incursión sobrenatural del arte hacia el mundo de las Ideas, ya sean de índole emocional-subjetiva o platónica. Quizá la única condición indispensable de este nuevo proceder estriba en el relieve proporcionado a una hasta ahora inconcebible dimensión adicional, que vislumbra la naturaleza en una especie de efecto estereoscópico. Así, en lo que se ha dado en llamar *correspondencias horizontales*, la dinámica se produce en el plano de una sensación física a otra, lo que se conoce comúnmente como transferencia de sentidos o sinestesia: "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent/ Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant,/ Doux comme les hautbois, verts comme les prairies" (Cit. en ib., 14), lo que Wilson califica como notación de sensaciones suparracionales. El nuevo simbolismo en ciernes dinamita la esclerosis del imperativo métrico que había permanecido intacto para los románticos, no obstante, quizá su mayor acrobacia estética estriba en el destierro definitivo de la claridad y la lógica aún pervivente en el subjetivismo romántico" (Wilson, 1931: 20 y ss.). En otro orden de cosas encontramos las *correspondencias verticales*, que atienden a la conceptualización abstracta de las sensaciones, cuyo swedenborgianismo, pasado por el tamiz baudelairiano, como pusimos de manifiesto anteriormente, no tiene por objeto el desvelamiento de ninguna verdad trascendente o metafísica, ningún tipo de desciframiento místico, sino que centra su atención en la afinidad perceptiva que deriva de órdenes diversos, que intenta traducir o es equivalente a una proyección emocional o a un concepto de índole abstracta. Mediante el uso de símbolos se obtiene un "correlato

objetivo" (válganos la expresión eliotiana) de la emoción del autor. Su despliegue sensualista es material, lo que en último término explica el carácter maldito de su producción literaria y la imaginería perversa que acentúa de forma personal e inequívoca su obra, cuyo paisaje mítico no puede ser más que urbano, al que dedica un fervor extático a través de una serie de imágenes que tienen tanto valor subjetivo como objetivo. Por lo demás, el genuino rigor intelectual proviene directamente de la *Filosofía de la composición* de Poe, traducida por Baudelaire con un celo encomiable y que, como certèramente señala Todó, propicia la problemática idealista acerca del efecto estético: "en sus escritos teóricos, Baudelaire prefirió hablar de Belleza más que de Arte. El desplazamiento es significativo, e indica qué orientación adopta su teoría y práctica poéticas, la orientación que seguirán los simbolistas posteriores, y con ellos toda la poesía moderna. La diferencia entre el Arte y la Belleza es la que hay entre una causa y su efecto, y Baudelaire se interesó tanto por el efecto producido como por los medios adecuados para alcanzarlo" (1987: 29).

Por su parte, la perspectiva trascendental será llevada a sus máximas consecuencias por ese genio de la depuración formal y de la resonancia órfica que es Mallarmé. La autocontemplación y el ensimismamiento se llevan hasta sus máximas consecuencias; de hecho, su producción poética constituye una reflexión sobre su propia génesis, instancia suprema que lleva aparejada la negación ontológica del mundo. La insatisfacción hacia la realidad presente no adopta una forma escapista o vagamente distorsionadora de lo real en su aspecto nebuloso y onírico, sino que se formula en términos rigurosamente racionales. En efecto, más allá de la realidad de las apariencias sensibles, sólo cabe vislumbrar el horizonte abisal del vacío, "le néant". La tarea se impone, por tanto, en la necesidad de delinear los límites de este universo espiritual inagotable e infinito. El poeta suscribe así, con

todas las prerrogativas, su tarea de hacedor, alquimista que mediante la ascesis de la empiria, soltando el lastre de su subjetivismo y de su voluntad, podía convertirse en el instrumento espiritual develador de la ausencia infinita, de la esencia pura e ideal. La coherencia de tal problemática procuraba el hito insoslayable del abstraccionismo artístico: abolir la realidad exterior y cristalizar a través del uso milimetrado del lenguaje una realidad inexistente, exacerbada en la parte significante del signo, en la plasmación simbólica concebida en sus términos exactos. Cuando Mallarmé, y de nuevo traemos a colación uno de sus lugares comunes, busca hacerse eco de la "idea" de flor, aquella "ausente de todos los ramos", en realidad ello equivale a que "lo ausente, lo que queda 'abolido' es el referente, la flor-cosa; y lo que se ha hecho presente es una parte del significado (*idée même*) y por otra el significante (*et suave*); es decir la palabra" (ib., 82).

En efecto, se trata de una problemática lingüística: el lenguaje artístico se concibe claramente irreductible al lenguaje convencional, el lenguaje clásico que hasta ahora ha servido para designar el mundo. La poesía, producto ahora de un trabajo concienzudo, indaga sobre sus posibilidades expresivas, dinamitadoras de la arbitrariedad del lenguaje, suplanta al mundo y se digna ofrecer este acto de nulificación poética como gesto de hostilidad frente a la irremediable mediocridad y ramplonería burguesa, cuyo interés por la comunicabilidad del lenguaje, por la comprensión transparente del mismo, tan sólo refleja directamente su grosero comercialismo.

Fuera de los miembros emblemáticos del movimiento, hemos de tener en cuenta otros rasgos definitorios del quehacer simbolista, entre los que aludíamos con anterioridad a la concepción del poeta. La propia autoconciencia que éste adquiere de su anacronismo social, de su marginalidad, desplaza en cierto modo el cariz romántico de estas

figuras: su condición de poeta, héroe, vate, sumo sacerdote, se relativiza en cuanto que cada vez más se afianza su descrédito como portavoz de la comunidad. De forma consciente, por tanto, su orgullo intelectual se detenta como abierto sectarismo con respecto a la estrechez de miras y filisteísmo de la burguesía, en su constante ascenso social. La vida intelectual se desarrolla así en pequeños grupúsculos aislados, y sus tertulias periódicas ostentan el rango elitista obstinado y arrogante del desarrollo artístico de nuestro siglo, a espaldas del mundo. El mito de la inspiración, como ya recordábamos en relación con Baudelaire, deja paso a la reivindicación del trabajo artístico y al anhelo perfeccionista de la obra bien hecha, cuyo extremo más significativo lo constituye la Gran Obra mallarmeana, magno proyecto babilónico nunca llevado a cabo, ya que la labor del poeta era de tan altas exigencias formales que sólo encontró cauce en un puñado de poemas, eso sí, insuperables.

Por lo demás, el caso de un Rimbaud, que nos ha legado ante todo su anécdota vital y un vertiginoso descenso a los infiernos poético, inaugura para la modernidad la cualidad visionaria para el poeta, que previamente Blake había legitimado con su característico estilo lapidario desde su fortaleza insular de forma insuperable, pero que surge también, con toda probabilidad como desarrollo concomitante, en Rimbaud, en su reivindicación de lo contemplativo como estadio base de la creación poética, ya que según Rimbaud la acción es un enervamiento intolerable, un derroche de energía gratuito. Ello es también indicativo del gran rigor intelectual que caracteriza a la poética simbolista, cuya práctica deviene en sí misma cuestionamiento de su génesis, de su emanación originaria; de hecho, por primera vez en la historia literaria se nos ha dotado de un legado tan valioso de producciones literarias que constituyen en realidad, antes que nada, auténticas enunciaciones de poética, o, si se prefiere, declaraciones de principios. La inflexión

de las mismas en términos de ambigüedad o evocación es, sin duda, un aspecto homogeneizador no desdeñable, ya desde Verlaine, quien desde su imaginería dieciochesca nos imparte una lección sin precedentes: los sentimientos y las emociones intensifican su eficacia poética de manera directamente proporcional a su expresión indirecta. Por tanto, en lugar de describir, se trata de sugerir, insinuar o evocar, para no prescindir de ese misterio necesariamente presente en la poesía. En realidad, la poesía deviene un laboratorio del lenguaje en el que habitan estados de ánimo, atmósferas, en lugar de categorías simples, sentimientos describibles. Se trata del territorio por antonomasia de lo que él denomina "emoción híbrida compleja".

Naturalmente ello se asocia de manera directa con ese predominio de lo musical definitorio de la estética moderna, que admite múltiples lecturas. En primer lugar, el mito musical se esboza a partir de Wagner y su misma concepción de la obra de arte total fundamentada en una sólida base filosófica y mística, que a su vez pone de moda el repertorio temático de las mitologías nórdicas. Por lo demás, la cualidad musical de la nueva poética admite en primer lugar una consideración meramente *formal*, según la cual la poesía adopta una forma compositiva similar a la de la música, esto es, contiene un tema central y variaciones, o bien, en la variante más literal, se entiende esta aproximación musical por el hecho de que la poesía intensifica sus propiedades sonoras desde un tratamiento más exquisito y riguroso del metro y la rima, dirigiéndose por tanto al oído principalmente y, en segundo término, una consideración de carácter *estético*: desde Schopenhauer y el legado pateriano, la música se convierte en el modelo de todo arte en cuanto que prescinde de cualquier tipo de servidumbre empírica o de sometimiento a la Voluntad, en términos schopenhauerianos, y por ello sólo es concebible desde su imprecisión, capacidad de sugerencia de dimensiones colosales, y en suma, por su autotelismo.

Ni que decir tiene que todas estas características -concepción del poeta, afinidad con la música, evocación, rigor intelectual, ambigüedad, etc- son transferibles igualmente a la trayectoria moderna del pensamiento artístico, que también indaga sobre las posibilidades de formulación de una especificidad propia, o, si se prefiere, de las propiedades inherentes al lenguaje artístico, en una dialéctica transgresora del orden clásico. A continuación, tendremos ocasión de unificar en una serie de características comunes la tradición moderna, que sintomáticamente resuelve de manera afín el cuestionamiento de los antiguos posicionamientos artísticos. Contrariamente a lo que opinaban los antiguos historiadores de la literatura, la renovación radical del ámbito literario no provino de Mallarmé o de esa entelequia intelectual que se ha dado en llamar "movimiento simbolista" (pura invención, como pusimos de manifiesto, pues en realidad no lo constituían sino poetas de segunda fila; los cuatro grandes -Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y Rimbaud- estaban de un modo u otro fuera de esta nomenclatura, por lo que el movimiento simbolista como tal resulta ser una muestra más del exitoso falseamiento histórico), ni siquiera de las vanguardias plásticas (Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo o Cubismo) o arquitectónicas, (Art Nouveau, Constructivismo, etc); en realidad, sólo surgió de un acendramiento de las premisas filosóficas del idealismo romántico alemán, cuando se revitaliza la oposición alegoría/símbolo de manera colorista y deslumbrante, y cuando la noción de este signo natural de carácter ontológico se impone hasta sus últimas consecuencias. Como en el dogma sagrado de la transubstanciación, a través del símbolo la Idea se corporeiza y habita entre nosotros. El acto de comunión estético se nos da por añadidura.

1.3 LO SIMBOLICO COMO *KUNSTWOLLEN* EN LAS PRACTICAS ARTISTICO-LITERARIAS DE LA MODERNIDAD.—

Quizá una de las más certeras observaciones sobre la modernidad nos la han proporcionado Ellmann & Feidelson, quienes antologan de manera audaz y lúcida toda una tradición de pensamiento sobre la que se establecen los enclaves de nuestra identidad cultural, identificables con las premisas idealistas revitalizadas por el movimiento simbolista y las revoluciones no sólo estéticas, sino también de pensamiento, a que dió lugar. Según estos autores (1965), no todos los románticos son simbolistas, pero el simbolista es una clase de romántico que desarrolla la doctrina romántica de la imaginación creadora. En efecto, las premisas de la modernidad, aún aquellas que hacen profesión de antirromanticismo, defienden el símbolo como instrumento básico de todo arte y elemento definitorio del mismo, así como siguen abundando en el mito del artista como clase especial de hombre aún perteneciente a la casta espiritual de la sociedad, marginal pero al mismo tiempo imprescindible, estigmatizado en cierto modo por su aguda sensibilidad, que en su grado más extremo incluso puede llegar a la morbidez. En general, esta tradición postromántica consolida la reacción idealista al positivismo y, por extensión, al naturalismo artístico. Se tiene la sensación de que la mimesis exacerbada es la responsable en último término de la meticulosa descripción de los barrios bajos, del lumpen, lo obscuro y material en el sentido más grosero de la palabra, auténtica denuncia de la disolución de los vínculos humanos que había legitimado el paulatino arraigo en la sociedad del capitalismo industrial en su progresivo desbancamiento de la aristocracia terrateniente. Si éste había sido el caballo de batalla de la burguesía en alza hacia mediados del siglo XIX, a finales de siglo la derogación del hiperrealismo grotesco y mordaz se llevará a cabo en virtud de entidades nobles y abstractas tales como la humanidad, la vida del

espíritu o Dios. La nueva redención legitimaba el antiguo orden de valores, aunque ahora se apelará a las instancias sobrenaturales como argumento incontestable. Así pues, frente a las utopías pueriles que encarnaban los movimientos de transformación social, esta nueva revitalización de la tradición romántica opone al capitalismo la verdad de la imagen, y un abstraccionismo progresivo que instauraba con la mayor excelstitud los principios del arte no mimético, desde los cuales se pone buen cuidado en eludir el amaneramiento que había llegado a suponer el emocionalismo romántico, tanto en lo que respecta al culto del paisaje como a la exaltación del yo. Es plausible hablar así, en el desarrollo de tal proyecto, de una imaginación moderna, a la manera de Peter: "There is something in the modern imagination which links together plays, novels and paintings; and the way all these depict the world echoes, and is echoed by, the work of some modern thinkers" (1987: xi).

En efecto, el periodo cronológico que va desde 1890 a 1914 se caracteriza por una extraordinaria fiebre de creación en todos los ámbitos artísticos, y es lícito pensar que existe un criterio de homogeneidad en esta efervescencia artística, ya que todos los fenómenos de emergencia cultural se establecen desde la base de pertinencias recíprocas. La poética no figurativa, lejos de definir la especificidad de lo literario o lo plástico, supone un advenimiento que subyace a la extraordinaria renovación artística sin precedentes en nuestro tiempo. En último término, no supone sino la reivindicación a ultranza de Yeats del gato negro imaginado frente al gato negro real defendido por el sentido común de G.E.Moore, o, fuera de los consabidos ejemplos de la experimentación plástica, la sustitución del etéreo ballet romántico y su danza de puntillas, convención plenamente establecida desde principios del siglo XIX para aludir desde la ingravidez a la suprema aspiración espiritual, por la danza contemporánea, que instauro, ya desde el helenismo de Isadora Duncan, una libertad sin precedentes que no encarna

en último término más que su propia energía vital.

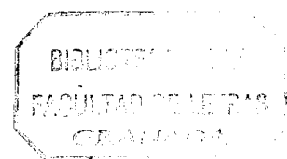
Por otra parte, hemos minusvalorado hasta aquí, de forma injustificable, la importancia de la imaginación creadora, verdadero arsenal poético de símbolos o imágenes. Desde ésta, se imponía el símbolo como entidad autosuficiente, metáfora orgánica no susceptible de análisis intelectual sino de aprehensión intuitiva. Nótese, sin embargo, que en la consideración básicamente epidérmica del arte como revelación de lo inteligible en lo real, *visión* (Pater) o *epifanía* (Joyce), se prescinde de cualquier tipo de valoración psicologista. En efecto, el ejercicio de la imaginación difícilmente podía restringirse a una reorganización nerviosa de las impresiones de los sentidos, ya que, como pone de manifiesto Kermode (1957: 108), ello habría significado que el arte era una respuesta mecánica a los estímulos del mundo real, lo que por otras razones veremos del todo incompatible respecto de la teoría organicista del arte. En la imagen se concibe una verdad intemporal, ahistórica, construida y por ello mismo garante de la verdad, no sometida en consecuencia a la servidumbre de las apariencias engañosas que constituyen las apariencias fenoménicas. A partir de la precisa definición proporcionada por otro crítico, que entiende por ésta "concretions of diverse phenomena organized into phenomenal unity by the pervading vital influence of a subjective idea" (110), hemos de superar su caracterización meramente mecanicista: el símbolo por antonomasia de la modernidad atiende a una jerarquización estricta que, por encima de lo mitológico, lo arbitrario o lo meramente sugerente, tiene como fin último la revelación de la esencia de las cosas superando la hendidura que desde la teorización kantiana había marcado la escisión de sujeto y objeto, mundo exterior del artista y artista mismo (Argullol, 1982). Nuestra mente, que crea el mundo que percibimos, se somete ahora a la fuerza sideral de esta imaginación creadora que no se limita ya a reflejar las formas dadas de los objetos sino a convertirse a través del

arte en exponente de una fusión de lo no humano (naturaleza) con respecto a lo específicamente humano (pensamiento) a través de la fuerza vital de la Imagen. Desde esta nueva óptica, el artista, como ponen de manifiesto Ellmann & Feidelson, "is exploring the possibility of a basic shift in emphasis -from physical to mental reality, from the multiplicity of sense experience to unifying ideas, from the objects of knowledge to the process of knowing. But he is not systematically idealistic. As an exponent of imagination, the symbolist tends to be defiantly aesthetic in his view of the mind, of ideas and of knowledge itself; he is likely to be impatient with abstract Reason, the god of philosophic idealism, and to disparage all mental powers except the concrete Imagination" (1965: 7).

La rebelión frente a la naturaleza adopta en consecuencia diversos matices, pero básicamente puede reducirse a dos variantes: la primera de ellas aludiría a la reconciliación entre arte y naturaleza, entendiendo por ésta en consonancia con las doctrinas neoplatónicas un mundo interior o un lenguaje eterno al que accede al imaginación tras desechar las apariencias y los simulacros engañosos, descubriendo así lo permanente y eterno (Blake) o la revelación de la vida oculta de las cosas (Yeats). También hay que tener en cuenta que muchas veces se habla de naturaleza en el sentido de *natura naturans*, esto es, como fuerza interior generatriz, principio de fertilidad, de cumplimiento de la belleza vital, como subrayaría Ruskin y, en parte, también Klee. La creación artística, por tanto, llegaría a constituir así, según la expresión tan cara a los filósofos alemanes, "una segunda naturaleza". En lo que se refiere a la segunda variante, se asume como rebelión con respecto a la naturaleza a la manera de Wilde, Rilke o Picasso, quien manifiesta que el artista expresa "lo que no es la naturaleza", es decir la suplanta y construye una nueva dimensión idílica que, incontaminada por lo empírico, no puede menos de relegar las imperfecciones y

limitaciones propias de la realidad. Recuérdese al respecto la célebre observación de Wilde: el arte no imita la realidad, la crea. No obstante, en ambas posturas se deja sentir la presencia determinante de un misticismo estético que escamotea la realidad fenoménica, amenazante en su multiplicidad y continua transformación. El artista visionario ha de estar adiestrado en la práctica de la contemplación que sustrae el mundo y aspira a descifrarlo en términos peligrosamente dogmáticos. En efecto, tras las nuevas doctrinas artísticas se encontraba agazapado el nihilismo schopenhaueriano, que legitimaría de manera definitiva la concepción taumatúrgica del arte como liberación de la voluntad y adormecimiento de las pasiones. El reducto estético se establece así desde el punto de vista de esta práctica cognoscitiva que acaba siendo el arte, que al encarnar nuevos ideales ascéticos para los artistas, cada vez se muestra más desligado de las contingencias del mundo, y de la artificiosidad de la cultura. "It is a revised form of the old proclamation that poetry has special access to truth, and is not merely light entertainment, for minds tired out by physics. Poets, excluded from action, are enabled to achieve the special form of cognition and pierce the veil and intuit truth; this is communicated in the Image" (Kermode, 1957: 144). Irremediabilmente, frente a la insoportable trivialidad de la existencia y el *ennui*, se alzaban triunfantes, gloriosos, el *Axel* de Villiers de l'Isle Adam o Des Esseintes, el exquisito héroe de *A Rebours*.

En cierto modo, al igual que John Peter establece como hilo conductor de su estudio de la imaginación moderna la forma en que Schopenhauer aparece en los distintos artistas (Peter, 1987: 22-53), por nuestra parte hemos de analizar su filosofía como una muestra más de las correlaciones estéticas a las que hacíamos referencia con anterioridad pero también como la legitimación de la nueva ideología nihilista que lleva hasta sus últimas consecuencias las directrices kantianas desde el



llamado ontológico con el que estamos habituados a tratar, esto es, el de la Idea como forma esencial del Ser. Es sintomático, ya desde la primera consideración, que Schopenhauer entre sus contemporáneos resulte ser un auténtico desconocido. Gracias a la extraordinaria impresión que su obra ejerció sobre Wagner, sin embargo, empezó a alcanzar un merecido reconocimiento, ejerciendo una autoridad sin límites sobre las nuevas concepciones artísticas, que en mayor o menor medida invariablemente se tamizan a través de las rejillas schopenhauerianas. Ello suponía, ante todo, un sentimiento de impaciencia respecto de lo accidental y episódico, tanto más en cuanto que mostraba afinidades más que notables con respecto a los elementos supervivientes del neoplatonismo o las poéticas especulativas alemanas en general. Wagner, como dijimos, reconoció en su teorización la visión global que consolidaba el misticismo de su ambiciosa concepción escénica, suplementaba brillantemente sus óperas y las integraba en una elegante circularidad ajena a lo real, que él resumía como negación efectiva de la vida, la abolición (por utilizar un elemento clave en la poética de Mallarmé) de la misma, terrible y deseable a la vez, que constituye nuestra única esperanza de salvación. Esta admiración no fue recíproca: cuando Wagner le envió el libreto de *El Anillo de los Nibelungos* con la inscripción "With reference and gratitude", Schopenhauer no le dedicó más que el laconismo de unas cuantas anotaciones caústicas al margen. No podía suponer que este músico a quien tenía en tan poca estima lo daría a conocer a los artistas más reconocidos del momento, desde Appia o Yeats hasta Kandinsky, quien leería también con avidez una de las primeras obras de Schopenhauer dedicada al color, en la que se dejaba sentir el fuerte influjo de Goethe. *Grosso modo*, su opera magna, *El mundo como voluntad e idea* -o representación, como a veces se traduce- (1819) abundaba en la consideración engañosa de lo real, tras la que se ocultaba un mundo de esencias inmanentes y por ello mismo inmortal. Se postulaba así la existencia de una realidad distinta de la que vemos, indiferente

y por ello mismo superior a las impresiones engañosas de los sentidos.

Por lo demás, Schopenhauer, discípulo de Kant, como decíamos, se nos muestra un buscador de esencias puras que hace de la voluntad el principio del Ser. Esta voluntad se entiende como fuerza ciega e inexorable, gratuita y autorreferencial, que rige el mundo, un mundo carente de sentido, desapacible, cuya mayor servidumbre estriba en el impulso y estímulo de esa pasión inútil que constituye la voluntad, ley no causal ni sometida a cambio. Coherentemente con estas premisas, el mundo exterior se concibe como idea o representación, esto es, como manifestación pura de la voluntad que toma forma así en una especie de mediación objetiva ("Matter is the visibility of the *Will*" -nos dice; Cit. en Pater, 1987: 33). En su concepción totalizadora de la existencia, desde el cristal minúsculo o la vida animal hasta los productos intelectuales más sofisticados dependen de la voluntad, axioma primero que sustenta su sistema filosófico. No hay escapatoria, por tanto, a la implacable inquietud que proporciona el impulso actuante de la voluntad, que se produce únicamente en la forma de estímulo y tendencia al caos. En opinión de Schopenhauer, la única opción viable estriba, en la negación de la voluntad, lo que lleva aparejado la negación del mundo y de nosotros mismos. Así lo pone de manifiesto Peter: "to abolish the Will means to abolish the world which is its objectification and mirror. It is thus inevitably the end of all effort; of all forms, of time and space. There are no more subjects who perceive, or objects that are perceived. We are in a no man's land of the mind, where cause and effect, by means of which we understand the world, no longer exist. A peace is attained which is 'above all reason'; a 'perfect calm of the spirit'; a 'deep rest', an 'inviolable confidence and serenity'. 'Only knowledge remains, the will has vanished'" (40). En relación con el asunto que nos compete estrictamente, esto es, en relación con el ámbito artístico, hemos de tener en cuenta tres

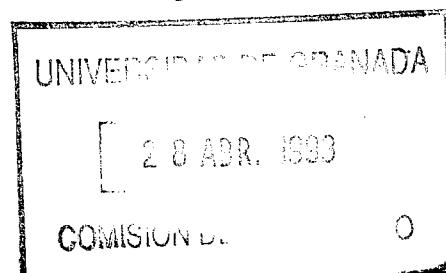
consideraciones básicas que se derivan de las teorizaciones schopenhauerianas: 1) concepto de arte, 2) estado contemplativo y 3) tendencia al abstraccionismo.

En lo que se refiere al primer aspecto, Schopenhauer privilegia el status del arte como forma afín al conocimiento que, desde la concepción intransitiva de la obra de arte (esto es, prescindiendo de finalidad, origen o huella alguna que la emparenten con los deseos humanos) accede al objeto en su aspecto noumenal. Schopenhauer no puede ser más explícito a este respecto: "if thus the object has to such an extent passed out of all relation to something outside it, and the subject out of all relation to Will, then that which is so known is no longer the particular thing as such; but it is the *Idea*, the eternal form, the immediate objectivity of the Will at this grade; and, therefore, he who is sunk in this perception is no longer individual, for in such perception the individual has lost himself; but he is pure, will-less, painless, timeless *subject of knowledge*" (Cit. en *ib.*, 41-42) . Desde esta perspectiva, mediante la práctica del arte se accede a la esencia de la cosa si se olvida cualquier tipo de injerencia externa, aún de carácter espacio-temporal. Es cuando la contemplación, pasa a definir así el proceso artístico como estadio en el que se aprehende de manera intuitiva el interior del mundo y se prescinde de cualquier tipo de coerción, aún menor, proveniente de la voluntad (lo que Blake definía como observación ejercida a través del *eye of the mind*, y no el ojo físico). Naturalmente, esto lleva aparejado ineludiblemente el triunfo total de las tendencias abstractas: puesto que la apariencia de realidad en el arte no podía así menos de ocultar su cualidad esencial, mirar artísticamente a partir de ahora va a significar abstraer la idea del objeto y no presentar el objeto mismo, la flor ausente de todos los ramos de Mallarmé, a la que aludíamos anteriormente, o el "árbol noumenal" de Peter. Obsérvese asimismo el desplazamiento sin precedentes que admite

la concepción de lo bello, de acuerdo con la cual esta cualidad deviene únicamente una virtualidad contemplativa, de forma que una manzana es un objeto menos bello que un jarrón porque a ésta podemos desear comérsela. La consecuencia natural será una nueva iconoclastia, como celebrarán los teóricos del simbolismo, a la vez que un abismo insalvable con respecto al público. El mayor desafío del arte no estriba ya en que distorsiona caprichosamente lo real, como hacían los impresionistas, sino que escamotea cualquier asimilación a la prosa del mundo. La incompreensión, incluso la perplejidad del filisteo, se instaure en el terreno de las artes y esta pasión por lo absoluto se convierte además en arma arrojadiza. El artista de la modernidad, solipsista, hipersensible y visionario, no puede comunicar con exactitud estas imágenes privilegiadas del mundo ni su éxtasis luminoso, aunque tampoco puede evitar su tratamiento soterrado, aunque sea de manera circunlocutoria. Su papel es meramente instrumental: el poder ilimitado del espíritu creador se manifiesta en el artefacto artístico. La deshumanización del arte, ya desde la teorización imprescindible de Ortega y Gasset se impone en la nueva definición objetiva, no subjetiva, de lo artístico, en la que el artista desaparece, ya sea el correlato objetivo de Eliot, la epifanía de Joyce, el imaginismo de Pound o la pasta gris superpuesta que adquiere importancia por sí misma en los lienzos de Miró o Dubuffet. El artista, como ya había formulado en una afortunada metáfora Eliot, quedaba reducido a su condición de catalizador de un proceso. En cambio, su propia existencia se verá elevada al rango de arte ya desde Walter Pater, lo que en cierto modo explica la leyenda vital de muchos de estos autores, que a su vez permite el tratamiento inverso: los productos del arte constituyen las formas más perfectas e intensas de la vida, su sublimación más excelsa, como ya se había encargado de novelar Thomas Mann.

Depurada de impurezas tales como el didactismo o finalidad

extrínseca, aún ética, la autonomía de la obra de arte -mónada estética, símbolo- se desarrolla como postulado irrenunciable. No debe pasarnos desapercibido que el símbolo se equipara ahora con la obra misma (Cfr. Lucie-Smith, 1972: 7) por tanto se manifiesta ante todo como galaxia estética u organismo inconsciente, como antes pusimos de manifiesto, cuyos miembros se interrelacionan de manera armoniosa. Puesto que su esencia estriba fundamentalmente en su principio vital interno, podemos advertir aquí una actividad no parafraseable, en lo que puede considerarse a todas luces desafío organicista en relación al positivismo a ultranza y, en último termino, al tratamiento mecánico de la materia. El tan traído y llevado tema de la música como perfecta forma artística (*ut musica poiesis*, sugiere Todó) supone no sólo la eliminación de todo lo anecdótico o humano como Apollinaire que denominaba a sus obras "pinturas" haciendo referencia a su condición de materia artística en bruto, o el hecho de que la nueva obra de arte no sea susceptible de análisis ya que no se dirige al intelecto (Wagner), sino que se concibe principalmente dentro de la indisociabilidad de forma y contenido. La complejidad de la obra de arte es de carácter cualitativo y no cuantitativo, por tanto es inconmesurable, se equivocan todos aquellos que piensan que su accesibilidad es posible mediante la razón analítica: "It is 'indescribable but not unknowable'. The artist knows it; it is his Image. It is finite; hence the need for precision. Its meaning is the same thing as its form, and the artist is absolved from participation with the discursive powers of the intellect" (Kermode, 1957: 143). La reciprocidad dialéctica de forma y contenido que definía las verdaderas obras de arte se había establecido ya desde Hegel, y esto había sido revalidado por Pater, quien había observado que espíritu y materia son coextensivas en la obra de arte. La cualidad fundamental del arte griego estriba a su parecer en que "el espíritu comienza y acaba en la imagen finita, pero nada pierde del motivo espiritual. Este motivo no está leve y laxamente adherido a la forma sensible, como el significado a la



alegoría, sino que la satura y se identifica con ella" y continúa "el espíritu no ha aprendido todavía a jactarse de su independencia de la carne; el espíritu no ha absorbido todavía todas las cosas en sus emociones ni ha reflejado en todas partes su color. En realidad, se ha enraizado en un empeño reflexivo que debe finalizar en el desafío de la forma, de todo lo que es exterior, en un exagerado idealismo" (1873: 159). Es lo que acabará llevando a cabo su época, revalidado por una nueva densidad mística que sacralizará la forma.

En este sentido puede entenderse el intento de construcción de un lenguaje específico de Mallarmé, pero también el irracionalismo, la no discursividad que se acusan invariablemente en los productos del arte moderno. En la interpretación de Abastado, según apunta Todó, se acusa un "desplazamiento del mito", en el que la introspección personal del yo que sostiene la interpretación del poeta como sacerdote, vate o guía espiritual deja paso al mito del lenguaje poético. La teatralización tiene lugar ahora en relación a los medios expresivos constitutivos de cada arte (1987: 141). De esta forma se dotará de un status especial a la afirmación artística, indiferente a nuestra lógica del conocimiento, y que I.A.Richards denomina como pseudo afirmación que brota como respuesta emocional y no según los criterios de verdad o falsedad en términos de lógica simbólica. Así, "judged in terms of nature, these forms are lies; but they are valid interpretative expressions manifesting the distinctive world of the artist" (Ellmann & Feidelson, 1965: 8). Estas en realidad no constituyen sino un excelente material expresivo, según Nietzsche; como ya había afirmado Goethe, el poeta trata con impresiones y no con filosofía. Por otra parte, una larga tradición de pensamiento había abundado en la noción que nos es hoy tan familiar de que el arte resulta más efectivo cuanto más reticente a la comprensión. Ello afecta a instancias propiamente artísticas que no necesitan seguir criterios de cerrazón (Flaubert, por

ejemplo, elogiaba la no conclusión como rasgo característico de sus obras). En realidad, todos estos rasgos preconizan las directrices formalistas sobre las que desembocará el pensamiento simbolista, toda vez que las ideas del poeta o del artista carecen de un carácter propiamente discursivo y se encuentran únicamente en la forma en que se construye el artefacto artístico. En suma, pues, las premisas artísticas de la modernidad exploran las posibilidades inagotables que emanan de la concepción del artefacto artístico como símbolo o, si se prefiere, de la construcción de un lenguaje discursivo autónomo frente al lenguaje convencional. Que no era un programa baldío lo demuestra el hecho de que hayamos interiorizado por completo la alogicidad, aún en nuestros días, como presupuesto básico del ámbito estético.

2. EL ARTE COMO TOTALIDAD EXPRESIVA

2.1 LA TRADICION SENSUALISTA: DEL MISTICISMO DE BLAKE AL HEDONISMO PATERIANO.

Qué duda cabe de que el siglo XIX en el Occidente europeo supone un continuo sucederse de fenómenos de índole neorromántica. El Romanticismo, célebre en su carácter de movimiento internacional que consolida el proceso de revolución ideológica de las burguesías europeas, despunta una y otra vez pero nunca de la misma forma; la metátesis que lo caracteriza deja sentir su sensibilidad a elementos residuales perviventes de comportamientos sociales anteriores así como articula además fenómenos de emergencia cultural. Así, en lo que se refiere al contexto británico, el anacronismo estético del que se hace gala entre los nuevos intelectuales adquiere características singulares y, desde luego, idiosincráticas con respecto a otros desarrollos europeos. Incluso a finales de siglo, en medio del positivismo científico y el empirismo a ultranza se advierte a nivel ideológico en el gran imperio victoriano la obstinación de las viejas constantes románticas y sus inapelables referentes imaginarios escapistas y utópicos. Así lo acusa Arnold Hauser: "La literatura de la época está, sin embargo, llena de una nostalgia romántica, de un anhelo por la Edad Media y la utopía, en la que no tienen valor alguno las leyes de la economía capitalista, la comercialización, la objetivación y la eliminación de la magia de la vida. El feudalismo de Disraeli es romanticismo político; la crítica

cultural de Carlyle, romanticismo social; la filosofía del arte de Ruskin, romanticismo estético. Todas estas doctrinas y orientaciones niegan el liberalismo y el racionalismo y buscan refugio frente a los problemas del presente, en un orden superior, sobrepersonal, sobrenatural, en un estadio que dura y no está sometido a la anarquía de la sociedad liberal e individual" (1974: 135).

La periodización habitual en la que los historiadores ingleses ciñen estrictamente el periodo romántico (desde 1789 en que tiene lugar la toma de la Bastilla hasta 1832, cuando la *Reform Bill* augura prudentes cambios políticos, económicos y sociales que tendrán lugar en la época victoriana) comprende el progresivo fortalecimiento de una burguesía industrial, a la que una aristocracia terrateniente tendrá que ir cediendo sus derechos de forma paulatina para acabar en último término aunándose con ella, todo esto en un clima revolucionario europeo y americano se siente una amenaza constante por parte del *establishment*. Conviene desmitificar, por otra parte, el largo reinado victoriano (1837-1901) y la regencia posterior de Eduardo VII (1901-1910), periodos no tan apacible sino tan prósperos como se nos ha hecho creer. En efecto, ya Steiner advierte en este momento -Inglaterra y la cultura occidental entre 1820 y 1915- una inveterada conexión con la modernidad ("It is my thesis that certain specific origins of the unhuman, of the crises of our own time that compel a redefinition of culture, are to be found in the long peace of the nineteenth century and at the heart of the complex fabric of civilization", 1971: 9), cuestionando así el entrañable mito de la época decimonónica como "imagined garden of liberal culture", ya que en efecto ese idílico proceso de estabilidad social y económica oculta una época de gran turbulencia entre las distintas clases sociales, así como las contradicciones internas inherentes al progreso.

Por lo demás, hemos de tener en cuenta que las iniciales simpatías hacia la Revolución por parte de los intelectuales ingleses, que señalaban en ella el comienzo de una nueva era de progreso y de posibilidades ilimitadas de progreso fue adquiriendo cada vez tintes más sombríos. Desbordadas por los acontecimientos, las esperanzas en la revolución política se fueron difuminando cada vez más para acabar desleídas en inocuas visiones apocalípticas y reformas de índole espiritual. Esta nueva celebración de la imaginación creadora acabó por desplazar los efectivos anhelos de revolución política y transformación social en el terreno de la ideología hacia un indefinido y estoico proyecto individualista de autoperfeccionamiento personal.

Otro desplazamiento acaba teniendo lugar de considerable alcance: la teoría romántica somete a escrutinio irrevocable la teoría clásica sobre las artes basada en la mimesis por una nueva concepción emocionalista (desbordamiento emocional controlado, a la manera de Wordsworth) o bien visionaria de las mismas (despliegue de la imaginación creadora). Ambas opciones procuraban una visión inédita de la realidad, pero, sobre todo en lo que se refiere a la facultad imaginativa, hemos de observar que ésta se instaurará definitivamente en el terreno de las nuevas poéticas, cuya especificidad se produce en función de esta misma dimensión significativa concerniente a una dualidad de significados, en primer lugar lo que es ficticio (falso según la lógica ordinaria y grosera de nuestra cotidianeidad) y a la vez revelador, creador por sí mismo de un nuevo relieve que se engasta sobre el mundo natural y permite deslindar en su contorno sus propiedades inmanentes y su unicidad singular, la forma espiritual de las cosas frente a su apariencia inerte, esto es, meramente corpórea. La imaginación, pues, constituye el ámbito hacia el que se desplazan las fuerzas de la irracionalidad, oprimidas tanto desde la moral política como por las nuevas doctrinas científicas al uso, inscribiéndose como centro soleinoide del nuevo movimiento

estético y definiéndose, ante todo, como gnosis liberadora.

Los valores creativos olvidados por la sociedad inglesa y el capitalismo industrial adquieren por tanto una irrelevancia insospechada, una atemperada y niveladora revitalización ideológica, donde únicamente cabe asumir su pervivencia, y en cierto modo constituyen el único revulsivo ostensible hacia los valores funestos de índole racionalista y empirista. Huelga entrever en los intersticios de este contrajuego flamante el campo de gravitación de la nueva teoría orgánica de Coleridge y la centralidad de la metáfora vegetal que se hace eco de un modelo biologicista de germinación del artefacto artístico, a partir de la idea primigenia del autor, por su parte desprovisto de cualquier vinculación psicologista o relación de apropiación para con la obra. Ineludiblemente, ello enfatizaba la autonomía del arte, su absolutivización última, que se teoriza ahora como producto de una misteriosa facultad estética desde las nuevas concepciones del subjetivismo burgués, y cuya esencia estriba propiamente en su "gloriosa inutilidad" (Eagleton, 1983: 33 y ss.), puesto que progresivamente se va independizando del débito obligado a los detentadores del mecenazgo, ya fuesen de carácter político, jerárquico o eclesial. Así pues, el rechazo como espúreo de cualquier tipo de adscripción ideológica o social, de cualquier heteronomía, unido a la revelación visionaria, puede manifestárenos como exponente de una virulencia escapista y parcial, frivolidad última que mostraba la impotencia ante un conflicto social y un progreso vertiginoso que se les estaba escapando de las manos, pero también podemos vislumbrar ahí un enorme potencial de cambio, a la manera de Eagleton, que entrevé en tal imaginación una portentosa "fuerza política" (32) al intentar predisponer, en último término, una transformación social de acuerdo con la nueva moralidad estética.

En efecto, el profetismo social que, como veremos a

continuación, había polarizado el periodo victoriano, tiene un referente incuestionable en las figuras del *poeta* como guía espiritual y el *crítico-artista*, que en su carácter de conciencia privilegiada investía su discurso con evidentes resonancias bíblicas de tono apocalíptico y proporcionaba el modelo discursivo de una nueva ejemplaridad moral. En cierto modo se apuntaba así, en una mixtura de energía creadora y retórica mesiánica, hacia la viabilidad de una nueva civilización y un nuevo paraíso social, una nueva Jerusalén terrenal que habría de tomar forma más allá de las promesas bíblicas de redención divina.

Las consecuencias de esta nueva valoración social de lo estético son incalculables; en primer lugar suponen una verdadera conmoción en el mundo de los valores, de ahí que las funciones sociales tradicionalmente dotadas de la idea de trascendencia, tales como el sacerdocio o lo ritual, incluso la misma incuestionable racionalidad filosófica, serán reemplazadas por la nueva figura del artista como genio portavoz de la civilización, y lo estético como discurso que completa la emergencia cultural de la burguesía y sus previas declaraciones programáticas igualitarias y democratizadoras. El origen de la idea de genio, que adquiere tanta fortuna en este momento, se retoma desde coordenadas platónicas. Platón ya había explicado la poesía como resultado de un entusiasmo, un rapto, un encuentro con la divinidad y con la trascendencia, cuya composición, lejos de responder a una intención previa, parece el usufructo de una emanación de la divinidad, lo que admite múltiples variaciones, tales como el arte como resultado de una actividad inconsciente (Hazlitt) o como producto de una fuerza sobrenatural que el poeta transcribe al dictado (Blake). Por lo demás, la importancia de la visión, de la contemplación, mostraba así mismo una condena explícita de toda actividad, esto es, de toda conducta productiva o económicamente útil. El artista visionario se desprendía así de la innoble orientación a la acción práctica y, desvirtuando por otra parte

el alcance positivista de las disciplinas intelectuales o científicas, se dedicará a intuir verdades intemporales de otra forma inaccesibles al filisteo. Por lo demás, se detrae de estas concepciones en mayor o menor grado la pervivencia del iluminismo inglés, doctrina estética dieciochesca que, a través del neoplatonismo de Cambridge y su portavoz más eminente, Lord Shaftesbury, actualizaba el fundamento metafísico para las artes, instaurado con plenos derechos desde el renacimiento inglés, aún cuando la variante empirista había desafiado desde presupuestos emocionalistas y desde la primacía de lo perceptivo-sensible la especulación esencialmente clasicista del iluminismo inglés con una incidencia no desdeñable.

Como observamos anteriormente, al desencanto producido por la revolución política sucede como epifenómeno una revolución espiritual en la que la revelación es posible desde el triunfo de la imaginación visionaria a la manera de Blake, que en los *Prophetic Books* había relatado en forma mítica la caída y redención del hombre a través del redescubrimiento de la visión espiritual (*the eye of the mind*) que suplantaba las funestas e indolentes limitaciones del ojo físico. El indudable alcance de su sistema profetiza el advenimiento futuro de una edad dorada, un nuevo Edén o una nueva Jerusalén que reinstaurará la unión entre el poder espiritual del hombre y el mundo exterior, cuyo precedente se advierte tanto en el pensamiento ocultista y neoplatónico como en las exégesis bíblicas de las sectas protestantes de los siglos XVII y XVIII, siendo incluso asimilable a este ámbito. Su poética visionaria, por otra parte, no parte del postulado de un Dios trascendente, sino del Ser universal "who is himself God and incorporates the cosmos as well", "the Human Form Divine" o "Albion". En este sentido, la caída se reinterpreta, en lugar de como distanciamiento efectiva del Hacedor, del Creador, como una fatal escisión de este hombre-Dios, la temible "fall into Division" (Abrams, 1979: 24; Cazamian,

1983). Así también, el pecado original tal y como había sido postulado por los filósofos alemanes contemporáneos y como se repetirá hasta la saciedad en la poética eliotiana, consistirá en una básica alienación de uno mismo, disociación fatal que de forma paralela a la especialización positivista de los saberes marca el inicio de la degeneración de la cultura moderna. En último término, y desde un devenir cíclico de la historia, sólo el apocalipsis restaurará al Hombre Universal a su privilegiada situación primigenia, dando lugar así a una "resurrection to Unity". La originalidad sin precedentes de su sistema, por otra parte, permite advertir en él una desviación singular que se convierte en inevitable punto de referencia del sustrato estético inglés: su visión sacralizada no apunta hacia un más allá ascético, esto es, no se trata de reemplazar el mundo natural por la insondabilidad del misterio o el paraíso contumaz ultraterreno de todas las religiones. Por el contrario, el extraordinario hallazgo de su épica estriba en el énfasis en el sensualismo explícito que acaba dinamitando la antítesis swedenborgiana. Así lo pone de manifiesto Balakian, "Blake aspira al conocimiento de lo absoluto mediante un goce más profundo de los sentidos en lugar de mediante su purificación y a través de la desaparición de la dualidad entre cuerpo y alma. *Marriage of Heaven and Hell* no es tanto un producto influido por *Heaven and Hell*, de Swedenborg, cuanto una crítica de este libro. Blake se apartaba notablemente de él en su concepto de poesía, aunque no en su expresión poética (1967: 28-29).

En lo que se refiere al rutilante fin de siglo y a los fenómenos de decadentismo y esteticismo que lo caracterizaron, hemos de tener en cuenta, como pusimos de manifiesto anteriormente, la presencia de un clima intelectual que deja advertir así mismo líneas de desarrollo características revitalizadoras de la poética romántica, y por tanto también de su ámbito visionario, que desembocarán irremisiblemente en nuevos alegatos favorecedores del purismo. Estos decantarán el elemento

estético como ajeno a cualquier ligazón más allá de sí mismo. Así, si bien la doctrina del esteticismo data según algunos (Bergonzi, 1969: 465) desde que Swinburne dedica una elogiosa reseña a las *Flores del Mal* de Baudelaire, hemos de tener en cuenta que quizá su característica más representativa estribe en la impregnación más o menos considerable en todos los autores fin de siglo del hedonismo esteticista de Pater, cuya prosa musical y milimetrada dejaba entrever una inteligencia escéptica, relativista y, en último término, iconoclasta.

La reluctancia a reconocer que Pater es quizá uno de los críticos más grandes del siglo XIX en compañía de Lamb, Hazlitt, De Quincey o Ruskin es en parte producto de la compartimentación que con excesiva ligereza relega sus escritos dentro de un impresionismo crítico *sui generis*. Desde luego, el valor de su crítica estriba no en la interpretación o en el juicio, sino en la magnitud de la recreación minuciosa del objeto artístico que lleva a cabo con objeto de explorar al límite el efecto de la sensación estética. En efecto, conocer un objeto significa para Pater indagar al máximo sobre la impresión que produce en nosotros, clase de visión peculiar que Pater denomina "experiencia estética". El desplazamiento clave, como advierte Bloom, estriba en la recreación no tanto de la obra de arte particular como de "the precisely appropriate consciousness of the perceptive reader or viewer" (1974: viii). Los términos centrales de su poética son pues así los de *percepción* y *sensación*, que desde su misma etimología griega caracterizan de forma determinante una nueva forma de practicar la crítica y la poesía. Si bien la divulgación de sus conceptos clave se llevaría a cabo por Wilde, hemos de reconocer sin ningún género de dudas a Pater el uso moderno de la palabra "estético", independientemente de su acepción filosófica. A este respecto, habla en su prefacio al *Renacimiento* de "crítico estético", pero también atribuye al trabajo de Morris y Rosetti el nombre de "poesía estética". Su papel es crucial,

por otra parte, en lo que respecta al desarrollo de las formas que podríamos denominar propiamente simbolistas del mundo inglés. Aunque Wilson excluye la existencia de un simbolismo autóctono estricto -que sí concede en otras ocasiones, por raro que parezca, identificándolo con los movimientos esteticista y decadentista (Cfr. 1931: 26; 35-36) "que en su mayor parte imitaron a los franceses sin excesiva originalidad"- no puede menos de admitir la importancia crucial de la figura de Walter Pater. En su opinión, este crítico desempeñó un papel semejante en cierto modo al de Mallarmé, revalidando de forma programática una característica emoción intelectual procedente de la agudización de la experiencia perceptiva. Pater se mostraba así ante todo heredero fiel de una tradición de romanticismo temprano cuya decadencia daría lugar a ese romanticismo epigonal que muchos denominarían *modernismo*, *postromanticismo* o *anti-romanticismo*.

En cualquier caso, estamos de acuerdo con la oportuna observación de Bloom que singulariza a Pater de la corriente de los grandes poetas en prosa victorianos tales como Carlyle, Ruskin, Newman o Arnold, ya que éste llevaría a cabo una labor única: poner los cimientos de la práctica crítica aún reconocible en nuestros días, llegando a ser una de las influencias literarias más difundida en el siglo XX, asimilable en mayor o menor grado a esos otros precursores poliédricos e inveteradamente presentes en nuestro pensamiento tales como Nietzsche y Emerson, todos ellos, al fin y al cabo, teorizadores de lo dionisiaco, como observaba Bloom (Bloom, 1974: x). A pesar de ello, quizá su legado más influyente estribó no tanto en sus parámetros críticos sino en el ejercicio de los mismos, es decir, en la anamorfosis que lleva a cabo de sus principios teóricos en la configuración estilística de sus propios escritos. En este sentido, especial mención merece en primer lugar su desarrollo de la *ascesis* como técnica prosística y en segundo lugar su concepto de forma, disociación un tanto

artificiosa ésta que pasamos a desarrollar brevemente. Originalmente referida al atletismo (*askesis* griega) su significado se transfirió con facilidad en su poética personal a, básicamente, un ejercicio de purificación espiritual. Por consiguiente, en lo que se refería a su ideario artístico, su uso del término apunta al virtuosismo del estilo, al cuidado minucioso de la cadencia de la prosa, al autopulimiento y la autocontención llevados a su máximo extremo, la disolución progresiva de materia y forma en una prosa preciosista pero nunca profusa ni ornamentada en exceso. De resultas a ello, el logro máximo para Pater estriba en la consecución de la forma, recompensa del esteta o del hombre extraordinariamente perceptivo toda vez que se ha eliminado el elemento superfluo o fortuito, incluso ese efectismo moral que siempre acababa actuando de sordina para con las acaloradas proclamas esteticistas de un Ruskin o un Morris.

Ello nos permite concluir que el hedonismo estético de Pater conforma el paradigma básico del movimiento estético inglés, que Leon Chai (1990) caracteriza como desplazamiento progresivo del *esteticismo de la conciencia* a un *esteticismo de la forma* ("The history of Aestheticism, then, is in effect the history of a quest for specific impressions or experiences that are felt to possess an intrinsic significance- above all, the experience of beauty and the experience of form", xi). El esteticismo, por tanto, viene definido así por su conciencia de la forma, tanto a nivel vital como en el del objeto artístico, como expone con precisión Chai: "What begins as a desire for something within an impression ends then as a quest for something beyond it: an ideal architectonics that would relate an impression to all the others in an individual's existence. By this means the apprehension of a theophanic aura within an impression itself yields ultimately to an intuition of form transcending the experience both of that impression and of consciousness in general" (ib.). Cabe deducir de ahí por qué se

produce en el crepúsculo de una fe religiosa que va perdiendo cada vez más sus prerrogativas de control ideológico, entronizando así el básico anhelo de trascendencia hacia un ámbito literario-artístico que asume ahora la complejidad experiencial de la antigua dimensión religiosa y el éxito operativo de su control ideológico favorecedor, como afirma Eagleton (1983: 36) de "la mansedumbre, el sacrificio personal y la vida interior contemplativa". Los postrománticos, por tanto, reformularon su herencia religiosa para compatibilizarla intelectual y emocionalmente en la única manera admisible con los nuevos tiempos de preeminencia imperial en los que se acusa la decadencia progresiva de los valores victorianos.

A este respecto, existe prácticamente un acuerdo general en que Symons constituye el divulgador de los postulados y componentes del simbolismo francés en Inglaterra y es el responsable en último término del talante que este movimiento adquiere en las islas y que llegará a su culminación con Yeats y Craig, entre otros. Parte de la crítica, no obstante, defiende la importancia de una tradición nativa que desde raíces románticas determina inexorablemente las cuestiones programáticas de la nueva poesía francesa importada en un proceso de convergencia sin precedentes. Es éste el supuesto que corrobora la equivocidad que Kermode establece entre *imagen romántica* y *símbolo* de los franceses, que sólo extendería las connotaciones trascendentales de la primera: "The Symbol of the French is, as we shall see, the Romantic Image writ large and given more elaborate metaphysical and magical support; and, if we go back far enough, we can see that English poets -using the same ultimate sources, Boehme and Swedenborg, the Germans of the later eighteenth century- developed their own way of 'recalling us to the truth of the Image'. This native tradition is in some ways more significant for modern poetry than imported symbolism; Blake and Peter stand behind Yeats at his most magnificent, and in the thought of Arthur Symons, crucial for

the historian they are at least as important as the French poets" (1957: 17-18). En cualquier caso, Symons constituye una figura sin lugar a dudas crucial, ya que realiza una fecunda labor de síntesis respecto de un proceder poético que se va aquilatando en una nueva norma hasta llegar a su formulación óptima al comienzo de nuestra centuria. Gran conocedor de Blake, a quien dedicó un libro temprano, los metafísicos ingleses y los poetas jacobeos, Pater y los simbolistas, como dijimos, se le conoce primordialmente por ese libro insoslayable para el historiador del esteticismo que es *The Symbolist Movement in Literature* (1899), libro dedicado a Yeats, significativo en su momento porque daba a conocer a los principales integrantes de la vanguardia francesa, entre ellos Mallarmé y en lugar excelso, Verlaine, pero sobre todo porque consolida una similaridad de problemáticas entre las doctrinas francesas y el misticismo blakeano, considerado en último término como precursor de las mismas.

Se tiene así la sensación de retornar desde el nuevo arsenal de ideas estéticas a las raíces autóctonas de una práctica artística insular, a la vez que se extienden tales presupuestos como básicos y definitorios de todo gran arte, porque como manifiesta Kermode, "It is not really surprising that what is often regarded as Symbolist influence in Yeats can be traced to earlier English Romantic Thought and specifically to Blake (...) the similarities between the French doctrines and those of Blake were early recognized; Blake was welcomed, by others before Yeats himself, as a forerunner of Symbolism. Nearly all the Symbolists supposed that they were finding again something that had been lost, or that they were merely the first people to be fully conscious of something that was in fact necessary to all great art (...) A poet with his head full of Blake would see without surprise certain similarities between his own way of thinking and that of the new writers in France" (1957: 121). Quizá no sea así excesivo, en opinión de este autor, y en

lo que respecta principalmente al ámbito literario, considerar la poesía moderna como sincretismo de una tradición autóctona (vanguardia pateriana e iluminismo profético de Blake) y simbolismo francés, tamizado previamente por la óptica de Symons.

Por lo demás, la definición operativa de símbolo de este último como celosía que oculta y manifiesta la sustancia eterna de los objetos, espiritualización que abstrae la exterioridad del objeto para dar lugar a una evocación mágica del mismo, así como la complementariedad esta nueva estética de revelación absoluta -en cuanto acceso a lo sobrenatural- y ocultación arcana -no representacional- tenía precedentes lejanos en la propia atmósfera intelectual victoriana a través de los pensadores sociales ingleses tales como Carlyle, Ruskin, etc. Esta se instaura como autorizada versión sacral del ámbito artístico, que a partir de un respaldo metafísico neoplatónico actualiza problemáticas propias del seiscientos, como el propio Symons, inaugurando un reconocimiento de los metafísicos ingleses de consecuencias insospechadas aún hasta nuestros días, no pudo menos de reconocer. Atenderemos a sólo algunos aspectos de la forma en que se consolida este nuevo programa, que reactualiza en ocasiones inflexiones características precedentes. En primer lugar, cabe enfatizar la importancia de lo concreto, lo definido, en arte (ya hemos tenido ocasión de incidir en este punto en el capítulo anterior) cuya imagen paradigmática la constituye la danza, manifestación artística en la que "the body is the soul" (Kermode, 1957: 59), ya que en ella la belleza se corporeiza en imágenes plenas de sensualidad y nunca agotadas en sí mismas, de extraordinaria riqueza sensual, y, desde luego, opuestas a la abstracción de la filosofía. Como observa Kermode, se trata de una "beauty defined as non abstract, as unyielding to philosophers dichotomies like soul and body; an organic, irreducible beauty, of which female beauty, the beauty of a perfectly proportionated human body, is the type" (63). En este

sentido, la mujer como objeto bello, al igual que el poema, se convierte en elemento completamente expresivo, la expresividad por antonomasia, ya que no existe una mente que opere independientemente del cuerpo. Por el contrario, su materialidad sensual se reivindica con todas sus consecuencias para alejarla de su innoble paráfrasis conceptual, la fragmentariedad y gelidez de las categorías de la razón. La mujer, como cualquier manifestación artística, es, en consecuencia, un cuerpo elocuente que asegura un placer inagotable para los sentidos, y como afirma Yeats en sus *Ideas sobre el bien y el mal*, "no se puede dar un cuerpo a algo que se mueve más allá de los sentidos, de no ser que las palabras sean tan sutiles, tan complejas y tan llenas de vida misteriosa como el cuerpo de una flor o de una mujer" (1903: 156). Así, concluye Kermode, podemos discernir la licitud de la nueva actitud estética: "Upon this body we may press our lips; what we cannot do is to abstract a meaning from it, paraphrase it in terms of our familiar abstractions" (1957: 69).

Al hilo de estas reflexiones, Pater elogia así mismo a Leonardo, que "created, ambiguously for all the rest of the world, flesh that is flesh and no flesh, bodies that are bodies and not bodies" (Cit. en *ib.*, 79). Como tendremos ocasión de comprobar, es el credo estético que sirvió de base al movimiento prerrafaelita, que desarrollaba plenamente por otra parte la importancia que Blake había entrevisto en el contorno y la discernibilidad de los elementos de la composición pictórica. En efecto, esas son dos de las observaciones básicas que Yeats adopta de su ilustre predecesor, a su juicio, "el primer escritor de los tiempos modernos que sostuvo el matrimonio indisoluble de todo gran arte con el símbolo" (1903: 117). De él resalta la nitidez de la ejecución y la importancia de lo particular, que evita cuidadosamente un tratamiento generalizado: "Así como la poesía no admite una letra que sea insignificante, así también la pintura no admite un gramo de arena o una

brizna de hierba que sea insignificante, y mucho menos un borrón o una mancha insignificante" (122). De ahí que la reivindicación de los prerrafaelitas se derive de una profusión que exagera el énfasis en los medios de expresión artística desde un refinado formalismo, esto es, cuando D.G. Rossetti usa el color y la forma en sí mismos, como el mismo Yeats nos dice, "y no por lo que representan". Es así como "uno intuye a veces que deseaba un mundo de esencias, de fuerzas sin mezclar, de purezas imposibles" (61). La sensualización de la exaltación mística se produce así en todas sus consecuencias: "y si pintaba un rostro de mujer lo hacía en un momento de intensidad en que el éxtasis del amante y del santo se asemejan y el deseo se transforma en sabiduría sin dejar de ser deseo. Escuchaba el grito de la carne hasta que se convertía en orgullo e iba más allá de este mundo en el que un inmenso deseo, que el intelecto no puede entender, se mezcla con el deseo de la tibieza y suavidad del cuerpo" (ib.). En cierto modo se alude mediante esta sacralidad laica a una reunificación primordial que remite al estado de inocencia anterior a la Caída, mitologizado de forma magistral en *A Vision* (1925), ese libro difícil en el que Yeats expone complejos sistemas y analogías infinitesimales, si bien al fin y al cabo no constituye sino la leyenda antigua de la disociación de cuerpo y espíritu, cuya superación es obtenible en su quinceava fase con la identificación total de alma y cuerpo.

La unidad del ser primigenio que marcaba la complementariedad de pensamiento y sentimiento, desde Yeats y Symonds -pero también Eliot, que se encargaría de propagarla a los cuatro vientos en sus célebres ensayos como uno de los tesoros de la tradición más preciados- impregnaba modélicamente la labor poética de los metafísicos ingleses, convirtiéndose en objeto principal de indagación poética. Ello no nos exime de asumir una determinada lectura de la periodización literaria, ya que, como certeramente apunta Kermode (1957: 153-177), los escritores

brizna de hierba que sea insignificante, y mucho menos un borrón o una mancha insignificante" (122). De ahí que la reivindicación de los prerrafaelitas se derive de una profusión que exacerba el énfasis en los medios de expresión artística desde un refinado formalismo, esto es, cuando D.G. Rossetti usa el color y la forma en sí mismos, como el mismo Yeats nos dice, "y no por lo que representan". Es así como "uno intuye a veces que deseaba un mundo de esencias, de fuerzas sin mezclar, de purezas imposibles" (61). La sensualización de la exaltación mística se produce así en todas sus consecuencias: "y si pintaba un rostro de mujer lo hacía en un momento de intensidad en que el éxtasis del amante y del santo se asemejan y el deseo se transforma en sabiduría sin dejar de ser deseo. Escuchaba el grito de la carne hasta que se convertía en orgullo e iba más allá de este mundo en el que un inmenso deseo, que el intelecto no puede entender, se mezcla con el deseo de la tibieza y suavidad del cuerpo" (ib.). En cierto modo se alude mediante esta sacralidad laica a una reunificación primordial que remite al estado de inocencia anterior a la Caída, mitologizado de forma magistral en *A Vision* (1925), ese libro difícil en el que Yeats expone complejos sistemas y analogías infinitesimales, si bien al fin y al cabo no constituye sino la leyenda antigua de la disociación de cuerpo y espíritu, cuya superación es obtenible en su quinceava fase con la identificación total de alma y cuerpo.

La unidad del ser primigenio que marcaba la complementariedad de pensamiento y sentimiento, desde Yeats y Symonds -pero también Eliot, que se encargaría de propagarla a los cuatro vientos en sus célebres ensayos como uno de los tesoros de la tradición más preciados- impregnaba modélicamente la labor poética de los metafísicos ingleses, convirtiéndose en objeto principal de indagación poética. Ello no nos exime de asumir una determinada lectura de la periodización literaria, ya que, como certeramente apunta Kermode (1957: 153-177), los escritores

de principios de siglo reescriben la tradición poética de forma singular, esto es, elaboran su propia mitología histórica, en la que la disociación de la sensibilidad, ese término con el que estamos tan familiarizados, constituye la demarcación final del periodo edénico, sagrado, de la inocencia -Hulme sitúa esta época idílica en la que los hombres ignoran las limitaciones del pecado original hacia el Renacimiento, Yeats hacia 1550, Eliot en la Restauración- para dar lugar en último término a ese falseamiento espúreo que supone la degradación del mero saber positivista o los alardes sistemáticos del pensamiento científico.

Constituye esta búsqueda, por tanto, un lugar común a la historiografía simbolista, cuyo objetivo estribaba en lograr identificar "a period happily ignorant of the war between Image and discourse, an undissociated age" (165). Tal huida hacia el pasado, la romantización del mismo, acaba por dar carta de naturaleza a esa versión idiosincrática del simbolismo inglés, uno de cuyos máximos exponentes teóricos fue Yeats en dos ensayos imprescindibles "El simbolismo en poesía" y "El simbolismo en pintura", ambos recogidos en su recopilación de ensayos *Ideas sobre el bien y el mal* (1903). Es curioso observar cómo en este último ensayo advertimos la superposición de una definición propiamente afrancesada del símbolo a la del propio Yeats (141-142), esto es, el símbolo se define como "signo o representación de cualquier cosa moral mediante imágenes o propiedades de las cosas naturales", definición que, como no podía ser menos, se asimila a la de Hermes "las cosas de abajo son como las de arriba" y adicionalmente, a la visión imaginativa de Blake, a quien parafrasea de forma ortodoxa: "la visión o la imaginación -queriendo expresar con estas palabras simbolismo- es una representación de lo que verdaderamente existe, de forma real o inalterable. La Fabula o la Alegoría la crean las hijas de la Memoria" (ib.).

Obviamente, hay que tener en cuenta que la importancia de

Blake y sus discípulos estriba ahora en la lectura que los legitimaba, en términos del propio Yeats, como simbolistas *avant la lettre*, asimilándose así de manera en absoluto problemática a la visión mágica de la existencia, a esas experiencias místicas o trances espiritistas que con tanto celo nos oculta su autor bajo la creencia de que su lengua se transformaría en piedra, porque más allá de esa hirviente exterioridad de que hacen gala científicos y fislisteos es legítimo avistar, aún fugazmente, un mundo sublunar extensivo a tiempos y espacios diferentes, constantes imaginarias redimibles sólo mediante la subversión del régimen diurno. A este respecto, es impagable el desorden nominalista que en el ensayo programático a que aludíamos anteriormente, "El simbolismo en pintura", ciñe en una misma visión la clarividencia artística que aúna a poetas, músicos y pintores, con inquietudes quizá divergentes desde cualquier otro ángulo; así, Wagner, Keats, Blake, Rosetti, Villiers de l'Isle Adam y Beardsley, Rickett, Whistler, Maeterlinck, Verlaine, "sólo difieren del arte religioso de Giotto y sus discípulos en que han aceptado todos los simbolismos, el simbolismo de los antiguos pastores y los astrólogos, ese simbolismo de la belleza física que a fra Angélico le parecía pecaminoso, el simbolismo del día y de la noche, del invierno y del verano, de la primavera y del otoño, que alguna vez representó una gran parte de una religión más antigua que el cristianismo; y en haber aceptado todo el Intelecto Divino, su cólera y su piedad, su vigilia y su sueño, su amor y su lujuria, como sustancia de su arte" (144). El vitalismo visionario de Blake y su defensa de las pasiones se aúna así a la insondabilidad hermética, al hedonismo dionisiaco pateriano y la sensualismo panteísta y místico de Yeats (la búsqueda última del "éxtasis casi incorpóreo", 181). Los prerrafaelitas constituyeron tan sólo uno de los referentes incuestionables y gloriosos en la reviviscencia de este programa. Su sentido tornadizo se veía transformado en la paradoja más sutil cuando la profecía del otoño del cuerpo paraba mientes en la herejía mallarmeana que Yeats (182), haciéndose eco de la recusación de

Symons, apunta como reprobable internamiento en la arboleda a través de "el horror del bosque o el tronar silencioso de las hojas" en detrimento del "bosque de árboles denso e intenso", actualizando el programa del antiguo naufragio lírico en la creación de un lenguaje enteramente nuevo cuyas palabras, y esta vez sí cita a Mallarmé "se iluminarán por reflejo mutuo, como una verdadera estela de fuego sobre piedras preciosas" (ib.).

2.2 PROYECCION MORAL DEL ESTETICISMO: CARLYLE, RUSKIN, MORRIS.-

Llegados a este punto, resulta imperdonable no haber aludido a la vitalidad del pensamiento social que modula inexorablemente el arabesco del nuevo pensamiento estético. Si a lo largo del siglo XIX Inglaterra se había dejado sentir como eje de la cultura occidental cuya moderna economía urbana la garantizaba una preeminencia industrial y política, paralelamente se fue convirtiendo en gran potencia imperial: hacia 1890 controlaba más de la cuarta parte de la superficie del mundo. A nivel ideológico, las turbulencias a que dió lugar la Revolución Industrial y que vehiculan las aspiraciones de una pequeña burguesía emergente así como de aquellos privilegiados en la pirámide social (grandes terratenientes, empresarios o políticos) que han de habérselas con la aparición del proletariado suburbial, dieron lugar a un enfrentamiento crónico entre utilitaristas racionalistas (defensores del progreso, del pragmatismo social y del liberalismo económico, a saber, tanto los partidarios del socialismo utópico a la manera de Adam Smith como los defensores de las doctrinas de Ricardo, Bentham o John Stuart Mill) y antiutilitaristas a la manera del *Oxford Movement*, que en la restauración estética del Cardenal Henry Newman o Carlyle intentan resolver desde el socialismo cristiano o el igualitarismo abstracto las flagrantes contradicciones y el desgarró social a que estaba dando lugar

la vorágine de la revolución industrial y su símbolo más representativo, la máquina. En este sentido, Gran Bretaña se escinde de la dinámica europea; si en Francia ante las nuevas reformas se habían opuesto actitudes revolucionarias y democratizadoras que condenan sin ambages el liberalismo económico y político de la burguesía, en Inglaterra esta empresa se llevó a cabo desde modelos periclitados dando lugar a un segundo romanticismo de tintes aristocráticos que, con virulentos ataques a las máquinas y la obsesión por el pasado, se desarrolla dentro del más estricto antirracionalismo, legitimado con fuertes dosis de filosofía alemana. Aquí no se produce una oposición diametral en el nivel ideológico a las aspiraciones de la burguesía capitalista, incluso las manifestaciones críticas de la intelectualidad pequeñoburguesa se realizan desde las claves de la misma doctrina conservadora y reaccionaria que justificaba la búsqueda del beneficio a toda costa y la perniciosa doctrina del individualismo posesivo. En efecto, el puritanismo, no incompatibilizado con el materialismo atroz ni con la injusticia social, se dejaba traslucir en la inocuidad de la búsqueda de una autosalvación personal que servía únicamente para tranquilizar las conciencias.

En lo que a nosotros respecta, sin embargo, nos interesa tener en cuenta la repercusión no desdeñable de estos desarrollos intelectuales pequeñoburgueses que, desde su humanismo neorromántico, realizan una crítica idealista de las relaciones sociales burguesas que sólo pone en entredicho sus efectos más sangrantes desde una característica ideología romántica conservadora y radical (sobre la forma en que se materializa, vid. Eagleton, 1976: 24 y ss.; 1983: 29-72). Por otra parte, se advierte en el terreno ideológico de igual forma un empirismo soterrado aún prematuro para instalarse definitivamente en el terreno de la ideología, si bien efectivo en el pragmatismo de la práctica política y económica, que se ve desplazado por la fuerza de

cohesión de esta simbología colectiva a la que hemos aludido con anterioridad, cuyo idealismo nebuloso se aviene con la relevancia utópica de modelos sociales cuasifeudalistas. Es ésta la tradición que se ha dado en llamar *cultura y sociedad* (vid. el libro de Raymond Williams titulado precisamente así, 1958), que desde Coleridge a Carlyle, Disraeli, Arnold o Ruskin, ha imbuido valores aristocratizantes como única trinchera frente al utilitarismo económico, intentando en vano suplir con elegancia la avidez de lucro de las clases ahora hegemónicas en la sociedad. El nuevo humanismo social denuncia un actual estado de cosas, si bien paradójicamente de forma absolutamente inocua, sin consecuencias, canalizando el descontento social y apaciguando en último término los ánimos exaltados en demasía, por tanto, consiguiendo tan sólo revestir de dignidad una situación intolerable.

Quizá por ello, uno de los motivos más atrayentes de estos fenómenos de neorromanticismo esporádico que moldean caprichosamente el entramado ideológico del XIX, estribe en la identidad de los diversos desarrollos artísticos desde el mismo proceso de correspondencia de las artes, así como la dependencia directa del paraíso social y espiritual teorizado en los escritos de los pensadores sociales y los estetas victorianos estrechamente dependientes del caos de la Revolución Industrial. Los fenómenos más definitorios de este momento se producen, por tanto, desde la inercia de un medievalismo y un neogoticismo que, desde su abanderado retorno a las sociedades de las catedrales, resolvían la contradicción social flagrante y su teoría fatalista del progreso en un volver la vista hacia modos de producción gremiales y una solidaridad primitiva. En este sentido, cabe entender una de las expresiones más típicas del revival neogótico, la *Million Act*, ley parlamentaria en virtud de la cual se destinaba un millón de libras a la construcción de iglesias góticas, revitalizando así uno de los símbolos máximos de una sociedad añorada, materialización explícita de esa huída hacia el pasado

que no es sino un exponente más de una impotencia gubernamental legitimadora en último término de un orden establecido. Por lo demás, la máquina se convierte en chivo expiatorio de los diversos desórdenes sociales, así como en símbolo máximo de un modelo de producción alienante para el artista, que acababa por responder mediante el uso de los nuevos sistemas productivos a las motivaciones del mercado del arte. Difícilmente se justifican así las concesiones al gusto: como acertadamente pone de manifiesto Williams, el gusto es una cuestión únicamente pertinente si el objeto artístico deviene mercancía, en detrimento de los designios más altos que ese ideal de cultura como perfeccionamiento de la humanidad y del vínculo social frente a las tendencias desintegradoras de la edad. Así lo afirmaba Matthew Arnold en *Culture and Anarchy* (1869): "Culture, which is the study of perfection, leads us (...) to conceive of true human perfection as a *harmonious* perfection, developing all sides of our humanity; and as a *general* perfection, developing all parts of our society" (Cit. en Williams, 1958: 124). En efecto, defender el presupuesto de un vínculo cultural supone hacer hincapié en la existencia de verdaderos valores humanistas frente a los groseros valores de la oferta y la demanda; celebrar la existencia de una realidad superior del arte, de una verdad imaginativa a través de la doctrina del genio, no supone sino negar la nueva realidad mercantil del objeto artístico para acabar demostrando que romanticismo y clasicismo se manifiestan fundamentalmente como teorías ideales del arte que no se oponen entre sí sino al naturalismo.

Por lo demás, hay otro factor a tener en cuenta en el revival neogótico que responde, como ha demostrado Selma (1991) a la voluntad de recuperar la memoria histórico-artística autóctona. El momento revitalizado, en lo que se refiere a lo artístico, se sitúa en torno al siglo XII, época del gótico apuntado, tendencia ornamentalista que marca las inclinaciones de los desarrollos propios británicos, y cuyo declive,

como ya había demostrado Pugin, se produce en función de la mayor operatividad de los modelos continentales. Por lo demás, se produce una asimilación -indiscutida hasta nuestros días- entre lo gótico y la forma orgánica. El planteamiento neogoticista, por tanto, se convierte así en signo de identificación de la conciencia colectiva de esferas intelectuales minoritarias. En su extremo máximo, llega hasta la denostación de los nuevos materiales de construcción, cuya funcionalidad, sin embargo, se impone plenamente entre los arquitectos pese a las reticencias de los teóricos del arte. Muy conocido resulta así otro aspecto de este mismo revival, el de la extraordinaria importancia que adquieren en este momento en Inglaterra las artes menores: diseño, grabados en madera, aguafuerte, talla en yeso y madera, etc. El perfeccionismo de la ilustración de libros, sobre todo infantiles, llega hasta cotas hasta ahora nunca alcanzadas. La *green revolution*, por su parte, revitaliza los sentimientos paisajísticos en el ámbito artístico, en un nuevo alarde utopista frente al crecimiento urbano sin precedentes.

Los críticos más prestigiosos de la época victoriana que desarrollan hasta sus últimas consecuencias el pensamiento social son bien conocidos. Partiendo de las tesis fundamentales de la estética sociológica (el arte es una expresión de clase del artista, el artista y su obra a su vez de la sociedad; la nobleza del arte depende del carácter del medio en que se desarrolla sobre el que acaba influyendo, ya que la intuición de lo bello se une con el verdadero conocimiento del bien) actualizan una problemática plenamente romántica, como hemos venido reiterando hasta ahora. En efecto, ya en los albores del siglo XIX, la literatura inglesa se integra en los problemas político-sociales, dado que la verdad se considera un aspecto cualitativo de la belleza, y el arte, básicamente, un hecho social. Tres tendencias según Needham (1926) se manifiestan primordialmente en la filosofía de las artes hacia mediados de siglo; en primer lugar se encuentra la problemática

propiamente idealista, que desarrolla el neoplatonismo y la filosofía kantiana, en segundo lugar una tendencia sociológica estricta que acusa en cierto modo las coordenadas del pensamiento positivista de Comte, y, por último, una inflexión historista a la manera de Taine.

Lo que nos interesa reseñar en todo caso es que la estética sociológica que practican los principales críticos victorianos -Carlyle, Ruskin, Morris- tiende inevitablemente a una síntesis particular de estas tendencias, hasta cierto punto conformada por la fuerte impronta de Carlyle. Este ocupa un lugar privilegiado sobre todo por su absorción de fuentes alemanas, a las que accedía directamente a través de Jean Paul, Novalis, Goethe y Schiller, y la síntesis personal de las mismas que lleva a cabo, continuando así la labor divulgativa de Coleridge. La tendencia iniciada con *Signs of the Times*, llegaría a su pleno desarrollo con *Los héroes* (1841), muestra de su mejor proceder. En este pequeño volumen ensalzaba la figura del héroe, líder espiritual (divinidad, poeta, profeta, sacerdote, literato o rey) de una época abocada al vacío de valores y al economicismo creciente de la sociedad en su craso enaltecimiento del beneficio sin escrúpulos, momento de decadencia histórica al que Carlyle hacía referencia como uno de esos "tiempos vulgares y de languidez de los espíritus", "escépticos" o, en el mejor de los casos, "de revolución, de derrocamiento, de decadencia, descomposición y lamentable ruina" (43). Su conservadurismo se mostraba fuertemente nostálgico de una autoridad fuerte e incontestable que dominara las turbulencias sociales y se instituyera en una especie de aristocracia espiritual que regentase la minoría intelectual de las masas sociales. Estas, por su parte, habrían interiorizado hasta sus últimas consecuencias el concepto de lealtad, siempre desde los altos valores de la tradición. Obsérvese una de sus tantas manifestaciones a este respecto, "La sociedad está fundada sobre el culto a los héroes. Todas las dignidades y jerarquías en que descansa la asociación humana, son lo

que podemos llamar una heroarquía, esto es, un gobierno de héroes. Duque significa *dux, ductor*, el que conduce; *Rex*, el que gobierna; *King* es *Könning*, Kanning, hombre que sabe o puede. La sociedad, en todas sus partes, es a modo de una representación, no insoporablemente errónea, un culto graduado a los Héroes, reverencia y obediencia que tributamos a hombres verdaderamente grandes y sabientes" (1907: 38). Matthew Arnold, por su parte, advierte sobre los peligros referentes al liberalismo económico (individualismo a ultranza y anarquía social), si bien continúa desarrollando el concepto de cultura como encumbramiento moral de la personalidad y a la vez deseable desarrollo armónico del conjunto social (Williams). Como observa Eagleton, su doctrina funcionará como arsenal ideológico propio para las reconocibles pretensiones hegemónicas de las nuevas clases sociales emergentes.

Ya Williams había puesto de manifiesto que, pese a nuestra familiaridad evidente con respecto a la consideración de la raigambre social de cualquier fenómeno artístico, tal idea, sin embargo, es producto esencialmente de la historia intelectual del XIX que admite, junto con las controvertidas derivaciones marxianas, otra línea de desarrollo autóctona en la Inglaterra decomonónica: iniciada con Carlyle y Matthew Arnold, se verá continuada por Pugin, Ruskin y Morris. A partir de ahora el juicio estético se verá determinado ineludiblemente por cuestiones de carácter político o moral en sentido amplio. De esta forma, Pugin defendió con ahinco la oportunidad de un nuevo goticismo como expresión anacrónica pero probablemente eficaz de un sistema de valores rutilantes de índole religiosa y católica. En su obra práctica lo que Jameson (1974) ha denominado "historicismo existencial" es decir, enjuicia todo desarrollo social a través de sus formas artísticas y por tanto el retorno al pasado que postulaba habría de llevar aparejado en su opinión la revitalización de los sentimientos que lo hicieron surgir en el pasado. Sus relaciones fueron sin embargo enemistosas para con los

otros dos grandes pensadores sociales del periodo, Ruskin y Morris. John Ruskin (1819-1900) que abandonó su inclinación temprana por la carrera eclesiástica por una cátedra de historia del arte en Oxford, va a constituirse como punto de referencia indiscutible en lo que se refiere al desarrollo de la responsabilidad social del artista y por consiguiente de la relevancia de su moralidad estética. Seguidor de Carlyle, aún hoy se le conoce desde su preocupación constante por el alma y lo divino, el culto por la belleza, la importancia del Medievo, la pintura paisajística de Turner, la arquitectura veneciana y florentina, y en fin, la vuelta al gótico, cuya recuperación, de manera antagónica a Pugin, se realiza desde coordenadas protestantistas. La consagración de las relaciones entre arte y sociedad se produce a su parecer en tanto que el arte se manifiesta primordialmente como reacción a los males del industrialismo. A este respecto, cabe advertir dos periodos en su obra, en torno a la década de los sesenta, que marcan el paso de una problemática fundamentalmente estética en un primer momento a una consideración predominantemente social en sus últimos escritos, porque en efecto, como afirma con rotundidad Needham (1926: 132) , la doctrina social de Ruskin deriva en último término de su teoría estética. Ya en *Modern Painters* (1843) manifiesta una oposición diametral a la estética empírica dieciochesca (lo bello es lo útil). Frente a ella, Ruskin opina que ambos términos no son excluyentes por definición, pero tampoco asimilables sistemáticamente. Frente al sensualismo implícito en la concepción objetivista del gusto, que acababa por reducirlo a una facultad del instinto sexual, Ruskin aborda la espinosa cuestión desde una posición estratégica sin precedentes, a partir de una definición que abstrae de forma singular ciertas propiedades objetivas del juicio sobre la belleza, evitando así en lo posible el caprichoso juicio subjetivista: lo bello se define ahora como cualidad propia de todo objeto material que, sin intervención de nuestra inteligencia, nos da placer mediante la práctica desinteresada de la contemplación. Tal pugna, por tanto,

extiende hasta sus últimas consecuencias la noción aristotélica de *theoria* (Givone, 1988: 112): "contemplación atenta y apasionada de lo bello, del espectáculo, de lo que se ofrece a la vista y la captura. Es ésta una actividad desinteresada, pero a la vez, y precisamente por ello, pone en juego a toda la persona, con sus ideales, sus creencias, sus aspiraciones y, sobre todo, la predispone para una sintonía con el mundo capaz de arrebatarse los infinitos significados que encierra". Es decir, las impresiones de la belleza no son sensuales ni intelectuales, sino que su especificidad radica en su carácter moral en último término. La religión del arte, que cabe hacer extensiva a todo el fenómeno cultural que se conoce como decadentismo, respalda así la asimilación de arte y divinidad. Desde los presupuestos religiosos e idealistas establecidos por Ruskin se atiende a la revelación de Dios en la naturaleza, cuya profusión y gamas cualitativas diferentes traduce desde gradaciones diversas los atributos divinos. Así, su distinción entre belleza típica y belleza vital resulta ser antológica y ejemplar en este sentido. Existe una *belleza típica*, que atiende al carácter formal del objeto artístico y a sus cualidades externas, nos dice Ruskin, pero también una *belleza vital* que es atribuible al cumplimiento óptimo de las diversas funciones de los organismos naturales.

El simbolismo defendido con ahinco por Ruskin como unión íntima de lo humano y lo espiritual permaneció a lo largo de su vida, pese a la fluctuación constante de sus creencias religiosas, rodeando así de un aura sagrada todos sus escritos. La visión es la cualidad sacramental por antonomasia, en palabras de Leon Chai (1900: 1), "the sense in which it represents something like a religious rite: through it, we experience the beauty of what is seen as a celebration of the symbolic significance of the external world". Por ejemplo, Ruskin se siente vívidamente impresionado por aquellos elementos que, como las montañas insinuadas a distancia en los pinturas de Turner, acrecientan la

atmósfera de misterio. En efecto, la doctrina de la *belleza típica* se convierte en la doctrina del simbolismo gradual de la naturaleza (Dios se refleja en la creación pero de forma cualitativamente diferente, lo que permite establecer jerarquías entre los diferentes grados de presencia o ausencia). Los placeres visionarios dependen así pues de esa comunicación ontológica infinitamente variable. Así lo pone de manifiesto Ruskin, "the fact of our deriving constant pleasure from whatever is a type or semblance of divine attributes, and from nothing but that which is so, is the most glorious of all that can be demonstrated of human nature (...) it seems a promise of communion ultimately deep, close and conscious, with the Being whose darkened manifestations we here feebly and unthinkgly delight in. Probably to every higher order of intelligence more of His image becomes palpable in all around them, and the glorified spirits and the angels have perceptions as much more full and rapturous than ours, as ours than those of beasts and creeping things" (Cit en ib., 2). La belleza típica supone así una promesa de unión con Dios, el reconocimiento de la dimensión simbólica del objeto, que consagra la experiencia estética en cierto modo como iluminación, cualidad sacramental que emana del tipo "a feeling of divine effulgence, a spiritual brightness that issues from the type itself", "Coloured light" según Ruskin, y que Chai relaciona con la translucencia que Coleridge había atribuido al símbolo o la cúpula de vidrieras de color con las que Shelley había metaforizado en *Adonais* la vida. De esta forma, continúa Chai, "all our transactions with such objects become endowed with a kind of consecration, whose ultimate effect is to sanctify each moment of our existence with a natural rather than otherwordly grace" (3). La belleza vital, por su parte, se hace eco de la importancia de lo orgánico, como observamos anteriormente: lo vivo, lo animado, estriba en el funcionamiento armonioso de los miembros vitales de un organismo. En lo que se refiere a una obra de arte, la organicidad -frente al funcionalismo, que atiende a la rigidez

organizativa del universo- estriba en que los elementos de la composición sean por completo imprescindibles y coexistan de manera armónica (si un elemento se elimina y el conjunto permanece sin cambios cualitativos importantes, éste ya no se considera orgánico). Constituye el modelo óptimo de funcionamiento del conjunto social.

La perfectibilidad de la obra de arte se asimila así a la perfectibilidad humana, alianza en términos de belleza que, desde la creencia en un orden divino y universal, es absolutamente intercambiable con la idea de verdad. El orden es una condición necesaria de la belleza y es sobre el artista sobre quien recae la responsabilidad de revelarlo, de forma que la crítica de arte y la crítica social se aúnan así en cuanto que surgen como prácticas normativas derivadas de una misma convicción fundamental. Así lo pone de manifiesto Williams, "The absolute standard of perfection in works of art; the conditions of perfection in man: these are the common bases of the tradition. Both sides of Ruskin's work are comprised in an allegiance to the same single term, Beauty; and the idea of Beauty (which in his writing is virtually interchangeable with Truth) rests fundamentally on belief in a universal, divinely appointed order. The art criticism and the social criticism, that is to say, are inherently and essentially related, not because one follows from the other, but because both are *applications*, in particular directions, of a fundamental conviction" (1958: 141-142). El arte es descubrimiento de la verdad sacral del mundo, y el artista su artífice, por tanto nada menos deseable para éste que el fácil emocionalismo, dice Ruskin: "Does a man die at your feet, your business is not to help him, but to note the colour of his lips; does a woman embrace her destruction before you, your business is not to save her, but to watch how she bends her arms" (Cit. en *ib.*, 143). Fundamental en su concepción es la idea de "línea fatal" que atiende a una nitidez de contornos en el arte que consagra su artificio a la naturaleza; así enuncia Givone este principio

fundamental de su estética: "la verdad está en la forma -en toda forma- y la forma es la revelación del viviente infinito, es decir, Dios, al hombre. Buscar la verdad en otra parte significa producir simples abstracciones. Si la ciencia concibe el mundo como un sistema mecánico en el que todo es reducible a relaciones elementales de fuerza, el arte, sin embargo, auténtico guardián de la diferencia, descubre lo eterno no en lo general, sino en lo que hay de más individual y cambiante" (1988: 112). Advertimos aquí, pues, una preocupación por la verdad de la forma que acaba intentando dotar de forma a esas impresiones y que tiene especial relevancia en relación a su concepto de tradición, que constituye para Ruskin el más preciado tesoro en cuanto que legado espiritual de nuestros antepasados (Chai, 1990: 3-4). Así, las palabras de los que nos precedieron constituyen "living words"; de igual forma, los edificios antiguos no constituyen reliquias del pasado sino corporeización monumental y sensible del sentimiento humano a lo largo del tiempo.

Tales principios se consagraron en el resto de sus obras, igualmente célebres (*Modern Painters* (1843-1856), *The Seven Lamps of Architecture* (1849), *The Stones of Venice* (1851-53), etc, aunque fue sin embargo *The Stones of Venice* la que popularizaría su método como crítico de arte, a la manera de esbozo de una misma línea imaginaria que unía en una misma tradición y desarrollo espiritual el objeto artístico, configurado en una especie de demarcación estructural. Así lo pone de manifiesto la historiadora Elizabeth Helsinger, "Reading, as Ruskin exemplifies it in *Stones*, is the interpretation of figures whose probable meaning is arrived at through comparison with related figures, in other texts or works of art and reference to nature and to relevant sculptural passages", según aduce Chai (ib., 223). Por lo demás, este libro teorizó así mismo la identidad del movimiento prerrafaelita, movimiento del que formó parte como distinguido mentor, en el que se establece cómo la

decadencia artística de Occidente comienza con personalidades como Rafael de Urbino, quien favorece la coexistencia de órdenes de naturaleza opuesta tales como el cristianismo y el paganismo, iniciando por ello la corrupción de la modernidad. Ello suponía así mismo la oposición consciente a los imperativos académicos de la *Royal Academy* de Londres y su culto incuestionado a Rafael y Miguel Angel (Selma, 1991: 66) y, por añadidura, un saludable renacimiento artístico que de la mano de los prerrafaelitas, obedecía en último término a una nueva definición de las artes. A través de su estricta correspondencia, en efecto, las convertía en una caja de resonancia espiritual en detrimento de su valor de cambio. Sólo así este arte podía servir como rayo de luz espiritual y elemento de igualdad teórica, democratizadora, con su presencia tanto en la casa del burgués como la del obrero a través de un nuevo desarrollo ornamental "que recuerde al hombre corriente la edad de oro abandonada, al tiempo que embellece su vida en la convivencia con cosas bellas inspiradas bien en la naturaleza bien en la sencillez de la mirada" (100).

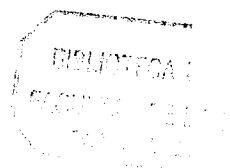
Por lo demás, la radicalización de tales presupuestos fue llevada a cabo por William Morris (1834-1896) continuador de la herencia de Ruskin, su maestro. Desde su ensayo más conocido, "El arte y la belleza de la tierra" (1882) hasta su volumen *The Aims of Art* (1887) había considerado la necesidad, desde concepciones de la naturaleza rousseanianas cercanas a Ruskin y una oposición más desafiante si cabe al industrialismo y a su alienante estructura productiva, de volver a estructuras gremiales de producción, a la manufactura artesanal que reinstauraba de nuevo la relación personal del artista con respecto a su obra. El socialismo utópico de Morris parece adquirir una inclinación más propiamente comprometida con la causa del proletariado, aunque al final resulte, como advierte Williams, que "Morris, like Blake or Ruskin, sets his social objective in terms of the fulness of life which art especially reveals" (Williams, 1958: 155). El cambio de matiz se

establecía en la sustitución del paradigma artístico ruskiniano -la línea gótico medieval- por una vuelta a los modelos corporativos del pasado de producción artesanal y manufacturera. De manera contundente se atribuían todos los males de la sociedad presente a la irracionalidad de las máquinas, lo que en último término no resulta ser sino un reduccionismo que abstraía su objeto, el verdadero caballo de batalla (esto es, la lucha contra el capitalismo como tal), por su metonimia más fácilmente reconocible. Paradójicamente, la necesidad imperiosa de realizar un arte adecuado a las necesidades cotidianas proporcionaría una nueva forma artesanal de producción elitista y costosa, aislada de los circuitos de consumo (Movimiento *Arts and Crafts*). En el fondo, su carácter regresivo no podía menos de mostrarse en la revitalización de la función sentimental de lo artístico en un exclusivismo estéril que, centrado en enfrentamientos difusos con respecto a los meros medios de producción, atacaba a la máquina, uno de los símbolos insoslayables de un sistema económico abominable, pero quizá por ello el más superficial e inocuo.

En cualquier caso, con Morris parece acabar la preponderancia de un sistema de valores victoriano que hacia 1880 inicia una ruptura sin precedentes. Un mayor relativismo y exhibicionismo diletante parecen imponerse sobre las líneas de desarrollo anteriores, mientras que el espíritu moderno parecía hacer así su aparición desde la inversión básica de la concepción moral de la cultura. En relación con este desplazamiento estratégico, es interesante reseñar la refulgencia de los principios esteticistas que se ciernen sobre los pronunciamientos iconoclastas de las primeras vanguardias coincidentes en el cuestionamiento de cualquier pretendida legitimidad ética de lo estético. Ya Pater (1839-1894), como observamos, había abanderado en sus escritos (*Studies in the History of the Renaissance*, 1873, *Marius the Epicurean*, 1885, *Appreciations*, 1889) la defensa explícita de una metafísica de la

belleza y la existencia del arte como ámbito cerrado regido por el principio del placer. De nuevo la experiencia de la contemplación del arte se hacía eco de un latido esteticista que procuraba un asentimiento pleno más allá del corazón y los sentidos. J.A.W. Whistler, calificado por Williams como "Pater vulgarized" (1958: 171) se encargaría de ahondar en su mirada dionisiáaca sobre la existencia individual y ese acendramiento formal que definía a toda obra de arte y por extensión a toda leyenda vital que aspiraba a este rango. Oscar Wilde, por otra parte, fustiga sin piedad esa velada hipocrésia social que no dejaba de advertir en los últimos ideólogos de lo artístico. El universo de la máquina desde su punto de vista no era nocivo en sí mismo, sino una nueva forma de espiritualizar el mundo, ya que la vida contemplativa necesitaba esclavos, y las máquinas ejercían esta función óptimamente. Los principios de su estética tal y como se desarrollan en *The Decay of Lying* abstraen el arte de cualquier vestigio de contaminación con lo empírico y cualquier finalidad ajena a él mismo. Se consagra así de manera afortunada la inmortalidad fundamental del arte en su existencia ajena a la productividad que define el desarrollo social. El virtuosismo que el artista persigue en su creación no puede menos de considerarse un lujo irrelevante en una sociedad regida por la ley de la oferta y la demanda, pero menosprecia el hecho de que en la excelsitud máxima de su logro artístico estriba la única moralidad posible en el terreno del arte, que radica en su efecto puramente estético, en sus directrices formales y no en su adecuabilidad a un sistema de valores con el que no admite parangón alguno (no hay poemas morales o inmorales, sino bien o mal escritos).

Quizá, después de todo, este intervalo decadentista no constituye ese interregno denostado por Williams ante los proteicos desarrollos literarios y artísticos postbélicos que aún hoy constituyen el centro soleinoide de nuestras conquistas más gloriosas. Y es que las vanguardias más rupturistas de principios de siglo ponen en cuestión la



noción clasicista de belleza, pero mantienen incuestionado el recinto estético en el que se libran sus afanes y, en suma, su exacerbación formal. De acuerdo con Givone, es a este decadentismo al que hay que atribuir este nuevo salto cualitativo e irreparable. Porque ésta es precisamente la primera vanguardia, como algunos han denominado este periodo de búsqueda, lo que confirma así mismo Givone: "pero la concepción según la cual el arte al sustraerse al mundo (es decir, a la función mimética, representativa) se transforma en su apertura real, ¿está verdaderamente lejos de la vanguardia? ¿no deberíamos reconocer aquí, y en el decadentismo en general, el inicio de un proceso que la vanguardia culminará?" (1988: 115).

2.3 LA POÉTICA DE LO SUBLIME.-

Fue a través de la traducción que Boileau reliza del célebre *Tratado de lo sublime* de Longino en 1694 que tal designación se incorporó de forma definitiva al vocabulario estético dieciochesco y de ahí hasta nuestros días. Qué duda cabe de que las diversas modulaciones y matices que irá adquiriendo con el paso del tiempo constituyen un patrimonio irreemplazable en lo que concierne a las nuevas reflexiones que están teniendo lugar en lo relativo al análisis empírico de todo aquello que permite una valoración desde la supuesta universalidad del juicio estético. Un concepto tan nebuloso como es el de lo sublime, en cualquier caso, difícilmente logra avenirse con una definición, cuyo carácter aproximativo podría identificarse en cierto modo con un sentimiento espiritual de elevación afín a la experiencia religiosa, un estado de mente superlativo o de admiración y asombro máximo ante lo inconmesurable. Desde el XVIII parece imponerse sin embargo una dualidad intrínseca en el término que alude, grosso modo, a un sublime *retórico* y a un sublime *natural*. Observaremos así que los distintos filósofos y

pensadores adoptarán inconscientemente una de estas perspectivas, que a su vez procura toda una larga historia de significados imprecisos pero que derivan no sólo en su etimología (SUPER LIMAS > 'sobre el barro') sino en la ubicuidad conceptual de la tradición deslindada por Longino. Recordemos que la peculiaridad más evidente del *Tratado* de Longino estribaba en la circunscripción estricta de este término al ámbito literario y su consideración como cualidad de los diversos textos de acuerdo con unos criterios preestablecidos de excelencia discursiva. La elevación y nobleza en el tono pretendidos incluía cuestiones de tipo técnico tales como la elaboración de figuras del lenguaje, selección del vocabulario, recursos expresivos y tratamiento cuidadoso del ritmo y los periodos del discurso, esto es, atención a la eufonía. Longino, además, había extraído las consecuencias pragmáticas de este efecto estilístico, consecuencias que su traductor Boileau pondrá de relieve con entusiasmo, extendiendo en sus *Reflexiones sobre Longino* (1964) la validez retórica de lo sublime, descritas por Boileau como "cierta fuerza del Discurso para elevar y seducir el alma" (Cit. en Burke, 1757: xix). Esta observación, desde luego, que se hacía eco de la referencia longiniana que entreveía lo sublime en los textos como "el eco de un alma grandiosa" capaz de enardecer a la audiencia.

Con el tiempo, sin embargo, se irá independizando tal idea de lo sublime de su inveterada conexión retórico-lingüística, nuevo desplazamiento significativo preconizador de la cercana atracción hacia lo irracional, la intensidad emotiva y el valor efectista de la tenebrosidad romántica. Ello convertía este *Tratado* en un texto profético *sui generis*, de bastante más consistencia que era de esperar en un manual de consejos prácticos para aprendices de oradores. Una de sus influencias más determinantes estribaba en la relegación expresa de los criterios de valoración cualitativa del texto para arrostrar en otro orden de cosas aquellos estados de mente singulares proclives a la

creación estética. La génesis del producto artístico parecía asimilarse cada vez más al éxtasis y a la embriaguez de los sentidos que se pretendía así mismo como usufructo necesario del goce estético. Ilustres historiadores del pensamiento romántico incidieron en la hipótesis, tales como Abrams (1953). En efecto, éstos se encargaron de identificar al prestigioso retórico griego como precedente de la nueva poética romántica, e intentaron con meticulosidad demostrar su padrinazgo efectivo y profético. Aunque, al fin y al cabo, podía esgrimirse de forma perentoria que tan ilustre predecesor sólo paradójicamente podía considerarse figura relevante en un planteamiento artístico que, desde su defensa de la originalidad, no podía menos de condenar las directrices retóricas como producto, más que de la clarividencia, de una absoluta falta de inspiración. Y es que desde una consideración estrictamente histórica, no podía pasar desapercibido el hecho de que Longino compatibiliza de forma incontestable las categorías de lo sublime y de lo retórico, algo prácticamente inconcebible en los sistemas estéticos románticos (Wirth Marvick, 1986: 7 y ss.).

La delimitación del concepto, por lo demás, alcanza un hito significativo con la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke (1757), célebre por la disociación que establece entre lo sublime y lo bello desde la consideración de cualidades homogéneas en los objetos o seres que calificamos como tales. Estas cualidades adquieren, como apunta Menene Gras en la introducción española del célebre tratado burkeano, "relevancia física de forma que pueden ser percibidas y captadas por nuestros sentidos" (xx). Así, lo sublime admite una relación causal con la oscuridad, la grandeza, la magnificencia, la vastedad, la eternidad, sustancias inconmesurables todas ellas de las que constituye quizá una metáfora apropiada la monumentalidad de las grandes construcciones arquitectónicas. Los sentimientos que nos inspiran son los de asombro,

temor reverencial y respeto. Así lo afirma Burke precisamente en el primer epígrafe de su manuscrito dedicado a lo sublime: "Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo *sublime*; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquéllas que proceden del placer" (29). Este sentimiento temerario, este anegamiento del alma por la pasión, es la causa del predominio de lo sublime sobre lo bello y de la superioridad última de este sentimiento sobre aquél, ya que la belleza atiende a lo pequeño, suave, gracioso, agradable, etc, de forma que el placer que nos produce es bastante menos intenso en consecuencia. De resultas a ello, lo sublime es bello pero no viceversa, o al menos no necesariamente (dice Menene Gras "todo lo sublime es bello, tanto para Burke, como para Kant, pero no todo lo bello es sublime. Burke indica que lo sublime y lo bello se pueden hallar aliados en el mismo objeto, porque una cosa grandiosa, puede ser a su vez lisa o suave, cualidades que adhiere a lo bello, y a la inversa" (xxi).

Puesto que dentro de la tradición crítica inglesa es Burke quien establece esta diferenciación, es a él a quien hay que responsabilizar en último término de la amplia fortuna que en el tratamiento artístico posterior obtiene el elemento de lo sublime, desde la presencia de una reiterada imaginería que incluye paisajes nebulosos, llanuras inconmesurables, barreras y obstáculos, energías poderosas, vacíos, plenitud, multiplicidad, etc. Es éste un sublime de oscuridad y terror ante una naturaleza grandiosa y hostil caracterizada por los más fabulosos fenómenos atmosféricos y que se complementará desde la preponderancia de la extensión infinita y la amplia uniformidad de Addison. En cualquier caso, suponía éste un avance sin precedentes

respecto de la exposición empírica de las cuestiones relativas al juicio estético o al "gusto", como se le llama más comúnmente en este momento, desarrollo que se opone frontalmente a la escuela de los Intuicionistas, pues desde las especulaciones metafísicas que realizan algunos de sus más ilustres representantes como Shaftesbury o Francis Hutcheson, en su defensa explícita de los universales platónicos, redundan en la validez cognitiva de lo sublime desde su pretendida equivalencia con la Belleza Ideal.

Será Kant, por lo demás, quien se encargará de proporcionar un suplemento trascendental a este juicio estético. Tras haber reparado en el opúsculo burkeano, admite en él indiscutiblemente un precedente cuyos términos no duda en ampliar de forma que constituyan para nosotros un referente imaginario insoslayable. Su obra, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764) muestra su débito a Burke aún en los términos en que se enuncia tal oposición e incluso desde el uso de ejemplos miltonianos para ilustrar lugares modélicos de lo sublime. Así se advierte, por ejemplo, en la actualización de algunas de estas oposiciones básicas: "Las altas encinas y la sombra solitaria en el bosque sagrado son *sublimes*, las plantaciones de flores, setos bajos y árboles recortados, haciendo figuras, son bellos. La noche es *sublime*, el día es *bello*. Los temperamentos que poseen un sentimiento de lo sublime, cuando la tenebrosa luz de las estrellas rasga a través la parda sombra de la noche y la luna solitaria está en el horizonte, son atraídos poco a poco por la calma silenciosa de una noche de verano, a sensaciones supremas de amistad, de desprecio del mundo, de eternidad. El resplandor del día infunde afanes de actividad y un sentimiento de regocijo. Lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta*. El semblante del hombre que se encuentra en pleno sentimiento de lo sublime es serio, a veces rígido y asombrado. Por el contrario, la viva sensación de lo bello se declara en la mirada por su esplendorosa serenidad, por rasgos de la sonrisa y

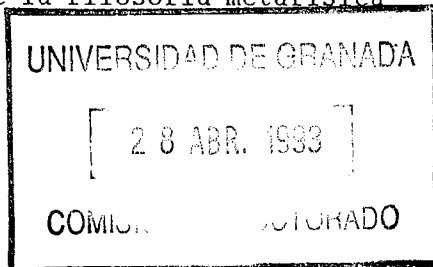
muchas veces, por un claro regocijo. Lo sublime, a su vez, es de diferentes especies. Este sentimiento viene acompañado algunas veces de cierto horror o también de melancolía, en otros casos únicamente de admiración sosegada y, en otros además, de una belleza que se extiende sobre un plano sublime. A lo primero lo llamo *sublime-terrible*, a lo segundo lo *noble* y a lo tercero lo *magnífico*. La soledad profunda es sublime, pero de una manera terrible (...) Lo sublime ha de ser siempre grande, lo bello puede también ser pequeño. Lo sublime ha de ser sencillez, lo bello puede ser limpio y estar adornado. Una gran altura es sublime del mismo modo que una gran profundidad; sólo que ésta va acompañada con la sensación de estremecimiento y aquélla con la de admiración (...) El entendimiento es sublime, el ingenio es bello (...) Las propiedades sublimes infunden gran respeto, pero las bellas, amor (...) Aquéllos en quienes coinciden ambos sentimientos, encontrarán que la afección de lo sublime es más poderosa que la de lo bello, sólo que la primera sin la alternancia o el acompañamiento de la segunda, fatiga y no puede disfrutarse por tanto tiempo" (31,32,34,37,38). Por extensión podemos deducir el espíritu que preside la dicotomización categorial -la tragedia es sublime, la comedia bella, la sinceridad es sublime y noble, la broma, bella, hasta llegar a esa oposición última que enfrenta lo masculino enervante y sublime frente a lo pequeño, delicado y menospreciable que caracteriza y define al sexo femenino-, que desde la legitimidad de la teorización kantiana constituye un punto de referencia artístico nada despreciable que no dudaremos en retomar con posterioridad. Bástenos ahora observar que Kant glosa y acrecienta los hallazgos burkeanos incluso desde la clasificación de lo sublime como "terrorífico", "noble" y "magnífico", de forma tan magistral que, como afirma Wirth Marvick, resulta ser tan importante para cualquier teorización o práctica de lo sublime como Aristóteles en lo que se refiere a la tragedia. En la filosofía de Kant, lo sublime supera el abismo insalvable entre el reino sensible de la naturaleza y el reino

suprasensible de la libertad. En cuanto a su delimitación estricta, hay que tener en cuenta que ya en la *Crítica del juicio* había postulado que la experiencia estética estaba condicionada por principios universales a priori que envolvían las facultades cognitivas fundamentales de entendimiento, razón y juicio. La universalidad de los juicios de gusto, por otra parte, garantizaba su cognoscibilidad a través del concepto, que sin permitir el acceso a la experiencia de lo sublime como tal, nos permite caracterizar la estructura constante de la misma. De resultas a ello, lo sublime se nos presenta como experiencia que nos garantiza una divergencia fundamental de la razón y de los datos sensoriales respecto de la aprehensión imaginativa de la realidad que tiene lugar (Wirth Marvik), lo que en cierto modo denuncia una función que este mismo autor denomina como "apocalíptica", ya que la derrota de la imaginación sensible subjetiva lleva aparejado el fin del mundo natural como tal. Hay que tener en cuenta además, como dato significativo, que esta obra sencilla y sin pretensiones en cierto modo constituye una excepción singular respecto del resto de su producción, ya que acusa la influencia de Rousseau y es difícil encontrar en ella el tono especulativo de sus restantes escritos, quedándose más bien en lo estrictamente empírico (vid. Jiménez Moreno en Kant, 1764).

En cuanto a Coleridge, al igual que A.C. Bradley, había reaccionado ciertamente contra las implicaciones psicológicas, fisiológicas y empíricas de autores como Burke y sus seguidores, y hasta cierto punto descalificaba la posición kantiana argumentando que la razón no tiene lugar en la experiencia de lo sublime. Tal y como se advierte del razonamiento coleridgeano, "The sun-smitten mountain es beautiful, in virtue of what it actually and directly presents to the senses; the cloud-capped mountain is sublime, in virtue of the idea of infinity which it suggests to the mind" (Cit. en Wirth, 1989: 79), indudablemente él sabe con toda certeza que la montaña es finita; su importancia para el

juicio estético estriba en que, aún en sus limitadas proporciones, puede lograr sugerirnos tal noción de infinitud, y en ello radica precisamente su sublimidad. Lo sublime, por tanto, no reside de ningún modo en el objeto, en la apariencia sensible, sino en nuestra mente. A su vez, queda preestablecida la superioridad del sujeto en tanto que muestra su capacidad de concebir una abstracción de las propiedades de los objetos que contempla.

En cualquier caso, retomando el hilo de nuestro planteamiento inicial, ya se considere lo sublime en su aspecto natural o retórico, ante todo se resuelve esta cuestión como relación de un sujeto autoconsciente con respecto al abismo, actitud que Burke había caracterizado como *asombro*, ya fuese ante el terror, la plenitud, el vacío o la eternidad. La complejidad de tal término abarcaba una completa dialéctica de contrarios; el asombro petrifica y a la vez libera, destruye y exalta, el sujeto deviene objeto, contemplador y contemplado. Se daba lugar así a lo que De Luca calificaba como estructura tripartita del momento de lo sublime que, desde el rechazo, repulsión o terror hacia el objeto, iba siendo poco a poco capturado por éste hasta llegar al momento de la exaltación sublime. En consecuencia, al parecer de De Luca (1991: 23), "this division of powers entered the discourse of the sublime as a scene of theophany, in which the unequally privileged powers are those of God and man in confrontation". Desde estas premisas, Thomas Weiskel (Wirth Marvick, 1986: 69-71) distingue dos clases de sublime (matemático y dinámico que corresponden a los dos ejes de los dos ejes operacionales del lenguaje descritos por Jakobson y que enuncia como oposición de objeto/mente *-sublime natural-* y significante/significado *-sublime retórico-*. Tales consideraciones no pueden sino llevarnos de nuevo a la defensa explícita de un sublime textual que, como ya había señalado Longino, se reducía a una cuestión de técnica retórica. Mallarmé, buen conocedor de la filosofía metafísica



alemana, como ha puesto de manifiesto Marvick, establece su teoría poética desde una formulación de lo sublime que abstrae la presencia misma del objeto o la consideración de sus cualidades intrínsecas para extraer la oscuridad de sus propia técnica artística, invistiendo a la Luz como metáfora genuina de su Ideal.

Por lo demás, podemos considerar así mismo lo sublime como concepto básico de la poética blakiana, ya desde los mismos versos en que el propio Blake se definía como "artista sublime", pero también desde la gran imaginaria que presenta en sus versos y material iconográfico de sus grabados (ruinas, tormentas, fieras, batallas, mareas sobrecogedoras, vastas conflagraciones...). De Luca (1991), al que venimos siguiendo en el planteamiento de esta problemática, admite en él la formulación de un sublime textual, que se opone diametralmente a la concepción sensualista y materialista de Burke si bien incide, como pusimos de manifiesto anteriormente, en la sensación como eje central de su poética, pero desde la inversión de su posición ideológica, lo hace desde la inversión de su posición ideológica, justificándolo desde una base idealista. En efecto, hay que considerar que mucha de su relación teórica y temática respecto de esta categoría estética manifiesta importantes concomitancias con Burke, ya desde los mismos términos en que se enuncia: importancia de la oscuridad, catastrofismo, poderes monstruosos que aparecen en su obra así como la actualización de principios que polarizan la atención desde la maravilla y el temor. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Blake se desprende de la óptica antihumanista que caracterizaba sus manifestaciones grandiosas de poder externo que no podían sino empequeñecer al hombre. Opone así a este sublime de la deprivación y lo terrible un sublime poético que pone en marcha de forma similar un mecanismo de dificultad o discontinuidad sensorial, pero a partir del estímulo de los recursos técnico-formales que constituyen el artefacto artístico. En efecto, hay que tener en cuenta que Blake actualiza la

tradición retórica de Longino a la vez que epitomiza toda una tradición dieciochesca de modos de pensamiento alegórico cuya función heurística se establecía desde la premisa básica de obstaculizar la comprensión transparente del texto, de forma que su verdad implícita sólo fuese revelada a los iniciados. Básicamente constituye ahora otra forma de sublime que se enuncia desde su efecto textual: "The element of indeterminacy in the sublime of the text rests not at all with the sublime image itself, but with the expectations of the perceiver, conditioned to encounter signifiers that efface their own presence, the better to operate as servants of referentiality" (43). Blake invierte así el sublime burkeano, también el lenguaje masculinizante en que se enuncia, ya que su energía descrita a través de pinceladas negativas (resistencia, veladuras, obstáculos, etc) desaparece en los tratamientos blakeanos. Blake, al fin y al cabo, consideraba que la dicotomización de lo bello y lo sublime en términos genéricos es inadecuada en cuanto que lo sublime y lo patético, que traducen en su vocabulario la dualidad de lo bello y lo sublime, se admiten en un estado edénico de forma no contradictoria, considerándose diferentes modos de expresión estética que reaparecen en una forma intelectual ni masculina ni femenina.

Lo sublime, por consiguiente, admite en su obra una doble caracterización, ya sea como valor estético entre otros (frente a lo bello o lo patético) o como valor absoluto, principio hacia el que debe tender todo arte, en consonancia con el diseño prescriptivo que su primer contexto retórico le había proporcionado. Es así como un discurso no autoconscientemente sublime, tal como la Biblia, se convierte en modelo de todo arte y no sólo de su quehacer poético, como Blake manifiesta en reiteradas ocasiones. Es aquí donde se evidencia con claridad que Blake asocia el sublime bíblico con la forma jeroglífica que intenta actualizar en sus propias creaciones, ya desde la corporeización iconográfica de la profecía que parece traducirse a palabras o desde esa sintaxis altamente

estructurada, casi icónica podríamos decir, aglomeración nominalista que convierte al texto en masa compacta, y al discurso en un macrosigno en el que cualquier elemento es indispensable, por accidental que pudiese parecer. El tropo favorito de los poetas religiosos o visionarios, la catacresis (violencia o disonancia) también participa en la conceptualización alógica de una realidad espiritual. El asombro, la fatiga y el vértigo funcionan pues como *reificación del significante* (vid. Wirth Marvick, 1986 y su estudio concreto de la poética mallarmiana), con objeto de proporcionar la tensión necesaria para la experiencia de lo sublime. Al fin y a la postre, si preferimos formularlo con los términos estilísticos de principios de siglo, esto no es sino un *etymon*, un desvío de la norma desde premisas psicologistas o un distorsionamiento altamente eficaz desde presupuestos poéticos, de las expectativas respecto de lo cotidiano.

3. LA REACCION IDEALISTA

3.1 NATURALISMO, SIMBOLISMO, RITUAL.-

La historia del teatro en el siglo XIX, aún turbulenta, nos resulta familiar por muchas razones, entre otras por su profusión reconocible de decorados de cartón piedra, la importancia de una sala oscura y un proscenio iluminado, la presencia de personalidades magnéticas y despóticas sobre las tablas y el reconocimiento del territorio de la escena como diversión sin excesivas pretensiones de capas cada vez más amplias de la sociedad. Así, el número de teatros construidos iba creciendo espectacularmente de forma directamente proporcional al predominio social de las clases burguesas que imponían sus propios gustos, nunca excesivamente refinados, en lo que había sido una vez expresión elitista del temple aristocrático. Sin lugar a dudas, la historia de la revolución extraordinaria que supuso incorporar sillas reales al escenario en lugar de pintadas sobre las bambalinas, es fascinante, como se han encargado de demostrarnos una y otra vez los historiadores de teatro, pero todos coinciden en considerar tales propuestas escénicas como culminación magistral de una misma inquietud de reproducción exacta de la vida en el arte, desde el encarnizamiento tanto en la erudición histórica y arqueológica hasta la duplicación minuciosa del entorno cotidiano, del señoreo de la cuarta pared que dejaba percibir el tufillo proveniente de las reses abiertas en canal de las representaciones de Antoine, sin prescindir en este caso de las

vastas implicaciones filosóficas de este considerado y milimétrico verismo. El espectador, además, parecía encantado con su papel de mero *voyeur* de un sucedáneo de su mundo (el único que había) que le procuraba la satisfacción de acceder sin consecuencias a una porción de realidad desplegada ante sus ojos.

Las concepciones escénicas de este siglo positivista dan lugar a un nuevo cambio de convenciones que transmuta la artificiosidad frívola y el alambicamiento en la presentación del texto dramático por un mayor refinamiento en la técnica teatral, proporcionando así un placebo más efectivo para el espectador, de forma que la realidad parezca duplicarse en la circunscripción rectangular de la boca del proscenio. Por otra parte, el respaldo de Zola al nuevo movimiento a través de su manifiesto, *Le naturalisme au théâtre* (1881), autorizaba ya a mediados de este siglo a politizar las implicaciones de la práctica dramática como hábil manejo del bisturí que permitía centrar la atención sobre las sangrientas contradicciones de la era industrial y su miseria suburbial. El uso instrumentalizado de lo dramático polarizó las energías literarias de nuevos escritores, que supieron traducir la indignación social escondida tras el estado del bienestar y la moralidad doméstica e individual pequeñoburguesa, siendo Ibsen su nuevo profeta a través de *Espectros*, el fantasma escénico que recorría Europa en las postrimerías del siglo: representado por primera vez en el Teatro Libre de Berlín en 1889, conoció sucesivas representaciones en París (1890, *Théâtre Libre*), en Londres (1891, *Independent Theatre*), en Florencia (1892) y Barcelona (1896), para acabar suscitando la atención de Stanislavski y Meyerhold (Berthold, 1974: 204 y ss.).

Es legítimo, sin embargo, entender la presencia de distintas y contradictorias motivaciones en el hiperrealismo ostentado por los nuevos teatros y su inclusión implacable de segmentos de realidad

inequívocamente reconocibles, sobre todo teniendo en cuenta cómo, en lo que respecta a las pretensiones naturalistas, hacían gala de una radicalidad de presupuestos, tanto en su vertiente dramática como en la escénica, desconocida hasta ahora, que aspiraba a mostrar implacablemente el determinismo del medio social y la inexorabilidad del destino humano. La escena se convertía en territorio privilegiado para la introspección psicológica, la hipocresía moral, la sordidez y la pervivencia obsesiva del objeto, haciéndose patente en ella un cierto encarnizamiento en las patologías sociales. En cualquier caso, mucha de la problemática del arte a finales del XIX se producía desde la puesta entre paréntesis de la impostura artística, reforzando la ilusión referencial explícita, lo que en último término no hacía sino redundar en un peligroso confusionismo. No obstante, el sentido común pequeñoburgués no problemático que se había impuesto en la práctica y el funcionamiento social del arte, para otros, no dejaba de ser un síntoma de decadencia del arte dramático y del envilecimiento a que se veía irremediabilmente abocado mediante la abstracción de lo específicamente artístico, esto es, de la exposición gratuita y gratificante hasta sus últimas consecuencias de su artificio y de su negación del mundo.

Naturalismo y simbolismo, sin embargo, no eran movimientos teatrales tan contradictorios como se quiera hacer parecer (de hecho, algunos de sus representantes principales combinan de forma simultánea ambas maneras de hacer teatro). Su complementariedad retoma tradiciones lejanas y planteamientos estéticos ineficaces para llenar de contenidos nuevos la actividad artística, aunque, en concreto, nos ocuparemos de delimitar dos tendencias cruciales en esa fracción preciosista que traduce en términos estilísticos y formales una misma problemática antiverista (lo que nos asegura una inteligente formulación de los datos, precisamente por ello de mayor calado ideológico). De resultas a la misma, sobre el ámbito estético a principios de siglo se cierne con gran

fortuna una nostalgia de lo sagrado sin precedentes que constituye el síntoma importante de un resquebrajamiento social. Prestemos atención al hecho de que, ante la reacción idealista, lo que está en juego desde el principio es la propia función del teatro en la sociedad. Curiosamente, desde estos presupuestos antipositivistas y legitimadores del purismo artístico a que hacemos referencia, el teatro desaparece como por arte de magia dando lugar a lo que algunos investigadores han calificado como "teatro mental", o bien, desde los imperativos resacralizadores de la metafísica alemana, dejará paso al gran arte de nuestra época, a una ceremonia litúrgica esplendorosa y vigorizante, exoneración ésta de un atavismo primitivo. Se hará necesario así teorizar la legitimidad de un nuevo arte que, con idénticas premisas, da un nuevo sentido a las ya obsoletas estructuras escénicas desde la especificidad de su propio material, y será a Gordon Craig a quien corresponda hacerlo sin someter el armazón de la escena a la indigna servidumbre musical wagneriana ni a la virtualidad meramente especulativa de los deseos simbolistas, obsesionados por la palabra. Quizá, por tanto, las corrientes que veremos a continuación son tentativas, tímidas experiencias loables y dignas de admiración, que acaban abstrayendo la problemática básica que enuncian -la desintegración de los *designata*, es decir, de los referentes del signo artístico, en entelequias descorporeizadas de estirpe platónica-, pero indicios saludables de una virtual resolución que tendrá lugar en la práctica y en la teoría craigiana en términos de indudable eficacia estética.

3.1.1 Teatro abstracto.-

Tal denominación parece adecuada a una teatrología derivada del más estricto idealismo filosófico, que podemos definir con Littré como "nom comun des doctrines philosophiques qui considèrent l'idée soit

comme principe de la connaissance et de l'être tout à la fois" (Cit. en Knowles, 1934: 25) y que ya sea en su versión kantiana, hegeliana o schopenhaueriana, impregna la atmósfera intelectual del siglo XIX, reacción vehemente frente a las doctrinas positivistas y el cientificismo al uso que entendían la materia y el espíritu como manifestaciones cualitativamente diferentes de una misma sustancia material. Autoriza tal visión idealista una desconfianza en el fenómeno, en la apariencia exterior del objeto que oculta su verdadera esencia y cuya auténtica realidad es inaccesible a menos que lo enfoquemos desde una nueva dimensión. Puesto que nos está vedado cualquier conocimiento inmediato del mundo que nos rodea, la relatividad de ese conocimiento no puede llevarnos sino a la negación expresa de este mundo, que en su reducción nouménica o fenomenológica tan sólo acepta como verdadera la Idea de las cosas, su enigma que ha de resolver el espíritu. Por otra parte, esta reacción idealista se muestra como ámbito especialmente combativo en la década final del siglo pasado, cuando las proclamas simbolistas se arrogan el derecho de llevar a cabo una renovación sin precedentes en el terreno de las artes. Su comunidad de intereses había sido definida con precisión por Rémy de Gourmont, quien definía el simbolismo como sucedáneo del idealismo al afirmar que "l'Idealismo signifie le libre et personnel développement de l'individu intellectuel dans la série intellectuelle" (cit. en ib., 2), mientras que "le Symbolisme pourra (et même devra) être considéré comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique" (ib.). Hasta cierto punto tenía razón, pero hay que tener en cuenta por otra parte que en el difuso trascendentalismo del día -la mezcolanza de metafísica trascendental alemana, tesis neoplatónicas y las doctrinas más variopintas procedentes del esoterismo y las derivaciones cabalísticas-, difícilmente la práctica o el consumo del arte podía considerarse una experiencia estética. En efecto, el ejercicio de las artes se revelaba fundamentalmente como recurso instrumental para acceder a un orden

diferente de la realidad, para la búsqueda metafísica y el descubrimiento espiritual. Quizá por ello los medios y técnicas expresivas dejaban lugar a representaciones de carácter ceremonial que aspiraban a la completa implicación intelectual y emocional de la audiencia, proporcionando alimento espiritual a un público elitista que no dudaba en alcanzar o intensificar tales trances místicos mediante alucinógenos y prácticas espiritistas. Grupos teatrales aislados y efímeros -*Théâtre Idéaliste, Théâtre des Poètes, Théâtre des Lettres, Théâtre de L'Avenir Dramatique*- se dedicaban a idear artificiosas composiciones escénicas que tenían mucho de desafío virulento a las groseras reproducciones naturalistas, mientras que sus experiencias intentaron indagar sobre la resonancia de la palabra poética en un medio ajeno, sus ecos inveterados y su privilegiada audacia rapsódica.

En lugar destacado dentro de estas inquietudes se hallaba, como era de esperar, Mallarmé, pero también el gran genio musical de Wagner y su esplendoroso sueño litúrgico, cuya llama se mantenía viva a través de ese polo de referencia inevitable para la intelectualidad del momento que constituye la *Revue Wagnerienne*. La bifurcación no mostraba diversidad de principios importante; de hecho, el mismo Mallarmé calificaba su teoría como respuesta emocional suscitada por la música de Wagner. Por lo demás, consideraba la danza como imagen perfecta de la Idea, y no dudaba en afirmar que el movimiento en teatro debería poseer la luminosidad y capacidad de alusión de ésta, opinión que, como vimos, compartía también Yeats. En general, en todos los experimentos llevados a cabo se buscaba hacer valer una verdad dúplice y trascendental, verdad definitiva que dinamitase los límites entre sentidos e intelecto, impregnación total de la escena de significado metafísico, cuya inclinación misticista la mostraba como terreno privilegiado para el sueño, el mito y la leyenda. Es su mutación trascendental los objetos y los procedimientos incidían en la prolija aparición de entidades

impregnadas de simbolismo propio y de gran virtualidad significativa, que dotan así de voz a la inefabilidad fenoménica del mundo mediante procedimientos de índole connotativa. La naturaleza, por tanto, se convierte en caja de resonancia del alma (el colorido y fuerte exotismo de un paisaje indio se sugiere mediante las notas de una melodía, por ejemplo) y el tratamiento sinestésico, equivalencia expresiva entre los sentidos, resulta gratificante y novedoso para un público exquisito. La representación escénica carece de determinación geográfica o temporal alguna, mientras que la hostilidad de los artistas que la hacían posible hacia las categorías de conocimiento les hace volver la vista hacia los modelos orientales, altamente convencionalizados y no narrativos.

Apuntamos con anterioridad que una de las características más conspicuas del carácter órfico y oracular de este drama era su escamoteo de la problemática teatral propiamente dicha; en cambio, las cualidades de la palabra poética parecen explorarse en toda su insondabilidad, produciendo una amplia gama de matices en función del discurso (tono de voz, gesticulación, atmósfera, etc) que habría de proporcionar emociones intensas de carácter lírico al espectador. En efecto, ya Roubine (1990: 106-112) y Balakian (1967: 154-157) nos advierten del carácter subsidiario de este teatro respecto del género poético. Múltiples manifestaciones en este sentido lo avalan: Pierre Quillard, importante crítico del momento, defendía con vehemencia la introspección exclusiva sobre la palabra poética, creadora ella misma del conjunto escenográfico, minusvalorando así cualquier otro tipo de elementos en la representación; su recitado permitía, a través del uso sofisticado de pausas, la dicción deliberadamente lenta y un tono salmódico, investirla de eficacia suprema. Ello tenía dos consecuencias de importancia: en primer lugar, confirma la desconcertante paradoja que ya habíamos esbozado, esto es, que la dramatización del texto traiciona en cierto modo su carácter inmaterial, y supone una degradación del efectismo consumado en la pureza

empírica de la tersura del verso. De ahí se concluye que lo poético sólo puede realizarse de manera precisa en el ámbito imaginativo: tal era la cuestión que Mallarmé, Maeterlinck y Yeats formulaban con obstinación. Por otra parte, como pone de manifiesto Roubine, tales prácticas cuasiteatrales traducían además una hostilidad manifiesta hacia la tramoya escénica, lo que atendía en último término a la búsqueda de la simplificación extrema de los decorados, denostándose el hecho temporal de la representación y la excesiva materialidad del actor que se sustituye las más de las veces por marionetas, ya que se estaba en contra tanto del emocionalismo de los románticos como de la prolijidad de la descripción psicológica naturalista, y cómo no, de la fábula misma. En otras palabras, sobre la excusa narrativa que se recreaba para aquellos no iniciados, se superponía un nivel abstracto infinitamente más poderoso que atendía al esplendor de la Idea pura. El lenguaje magnificado y las nobles cualidades de los grandes héroes (espíritu) se oponían a la transitoriedad humana de los personajes secundarios (materia), contribuyendo así, de forma un tanto pueril quizá, a la desmaterialización gradual del drama, cuyo carácter sacral derivaba las más de las veces en hermetismo para los espectadores.

Por su parte, los grandes dramaturgos del momento proporcionan la excelsitud de estos principios programáticos, desde la atmósfera extraña de misterio y alucinación de los dramas de Mallarmé hasta la apuesta orientalizante de Paul Claudel o la cualidad onírica de Villiers de l'Isle Adam, desde el distanciamiento metafísico de Maeterlinck a la alta cualidad poética de las leyendas y la simbología cósmica de Yeats. Los templos de este nuevo culto los constituían, a no dudarlo, los Teatros del Arte que armonizaron tales propuestas en París. El primero de los mismos, el *Théâtre d'Art*, fue fundado por el poeta simbolista Paul Fort en 1890 y su carácter efímero no le impidió convertirse durante dos años en portavoz autorizado de los poetas del

movimiento y los pintores Nabis, mientras que el *Théâtre de l'Oeuvre* le sucedería poco después. Puesto en funcionamiento por Lugné-Poe en 1893, esta empresa acabaría cerrando sus puertas en 1897 ante las ventajas que reportaba a su reconocido director el cambio de estrategia artística, sobre todo en el terreno económico. Pese a la brevedad de su funcionamiento, sin embargo, estos teatros constituyen hitos significativos en la historia del movimiento simbolista, en cuanto que las diversas propuestas de experimentación escénica que llevaron a cabo manifiestan una inclinación decisiva hacia nuevas concepciones del teatro, que paulatinamente va dejando de ser concebido como rama de la literatura para pasar a considerarse arte en sí mismo que puede usar elementos de otras artes, sobre todo en lo que respecta al *Théâtre de l'Oeuvre*, ya que en el *Théâtre d'Art*, al decir de Whitton "the vital distinction between what Cocteau later called 'poetry in the theatre' and 'poetry of the theatre' was never resolved or even confronted" (1987: 33). No obstante, la aproximación de Fort fue novedosa en cuanto que significó la yuxtaposición de diferentes formas artísticas en el espectáculo, especialmente poesía y pintura (el símbolo se había establecido también como condición general de ésta a partir de Sérusier y entre los Nabis). Se enfatizaban así las cualidades plásticas del escenario en detrimento de su función descriptiva, lo que era ya de por sí significativo.

En consecuencia, los teatros simbolistas franceses, destinados a la intensificación del un discurso dramático abstracto, acabarían desembocando en una reflexión sobre la especificidad de la escena. Así, resulta ser determinante el cambio de matiz que entrevé el único simbolismo merecedor de este nombre en aquel que abstrae las propiedades referenciales del discurso para descubrir un nuevo lenguaje preternatural en la escena que elude la confusión desafortunada entre la copia literal de la cosa y su Idea misma. En relación con ello, la

propuesta que defiende Valin en "Le Symbole au théâtre" (Eynat, 1987: 22) auspicia un mundo ideal que permite que las cosas hablen con su propio lenguaje por medio de un sofisticado y cuidadoso uso de la imaginación en la escenografía, los trajes y los sonidos: el simbolismo escénico se revela más poderoso que el verbal-poético en cuanto que elude con suprema elegancia esa perturbadora atribución comunicativa que caracteriza de manera inveterada el uso de las palabras, y se desarrolla tan sólo en el terreno de lo imaginario. Por lo demás, el suceso tempestuoso que inmortalizó el *Théâtre de L'Oeuvre* fue el de la representación de *Ubu roi* de Alfred Jarry en 1896, farsa grotesca que en su carácter antipoético impulsó decididamente -a pesar del propio Lugné-Poe, que fue del todo ajeno a esta producción- una corriente bien definida de la vanguardia teatral.

En cuanto a las representaciones que tenían lugar en estos teatros, Deák (1976) nos da cuenta de algunas de ellas, como por ejemplo la que inaugura el *Théâtre d'Art* en 1890, *La Fille aus mains Coupeés*, que gustó mucho y determinaría el estilo de obras sucesivas. Esta pieza de título tan impactante tenía lugar en un escenario decorado con lienzos dorados con adornos en rojo superpuestos sobre los que Paul Sérusier pintó ángeles en posición de rezar. Un lienzo de gasa transparente separaba el escenario de la platea y le daba la forma de ámbito absolutamente desligado del mundo real. Un narrador vestido con una túnica azul al otro lado de la pantalla subrayaba sentimientos y gestos, mientras que los actores recitaban su texto de forma gélida y distante, a veces incluso adoptaban posiciones de inmovilidad absoluta mientras se producía la intervención del narrador. Otro tipo de representación que gozó de gran estima por este tiempo fue la de los recitales poéticos. En ellos se difundieron algunos de los textos más reverenciados en su día, tales como *Le Gindon* de Mallarmé o *Le Bateau Ivre* de Rimbaud, éste último sobre un decorado que representaba un jardín acuático pintado en

estilo japonés. Por lo demás, la falta de profesionalismo y madurez de los promotores de tales experiencias se dejaba notar con frecuencia en los espectáculos, improvisados las más de las veces en el último minuto (Fort, por ejemplo, en sus memorias recuerda cómo el telón que servía de decorado al poema anterior, *le Bateau Ivre*, fue puesto al revés y nadie, excepto el iracundo artista que lo pintó, pareció darse cuenta). En cualquier caso, resulta sintomático comprobar cómo tales recitaciones extendían como principio estético una filosofía de equivalencias sensoriales, como pone de manifiesto Deák: "It aspire to be a poetry of theatre. The *mise-en-scène* of poems consisted of two aspects: first, each poem was recited against the background of a symbolic painting whose color and pictorial qualities were supposed to be analogous to the images and sound qualities of the poem; secondly, there was an attempt to arrive at a proper vocal-musical interpretation" (119). Por último, mencionemos, como ejemplo del sentido apoteósico de las últimas representaciones, la puesta en escena de *El cantar de los cantares* (1891) de Paul Napoleon Roinard, sin duda una de las más audaces. De acuerdo con la estilización convencional, la obra se concibe como pugna entre el espíritu humano y divino, y se le adscriben tres niveles de profundización alegórica: significado real, místico y musical. De acuerdo con ello, el escenario estaba decorado con una nube triangular, un ciprés y un cedro dispuestos de izquierda a derecha que representaban lo imperecedero y lo incorruptible, a lo que se añadía las profundas resonancias simbólicas y cabalísticas del telón pintado por Roinard, que representaba veintiuna lilas dispuestas en siete grupos triangulares de tres, mientras que el vestuario era blanco en su integridad. Desde la teoría de las correspondencias baudelairiana se llevaba a cabo una especie de orquestación sensorial (por ejemplo, Roinard anotaba en uno de los cuadros las siguientes equivalencias expresivas: "recitado, i y o enfatizadas, música en c, colores púrpura pálido, aroma, incienso" (ib., 120). La representación tenía lugar de nuevo bajo el recurso

habitual de la pantalla de gasa, que insinuaba la acción como a través de un cristal esmerilado. Sobre la sinestesia primitiva de Baudelaire (color/sonido/olor) se había añadido, por último, la célebre intuición poética de Rimbaud que consagraba la analogía entre voces y colores (que incluso gozaba de respaldo científico en teorías al uso, tales como la *Verbal Instrumentation* de René Ghil).

Sofisticación y onirismo, en suma: un espacio para el teatro de la misma dimensión que nuestros sueños y tan irrealizable como ellos, que compaginaba con absoluta naturalidad ritos ocultistas y cabalísticos de personalidades de las ciencias ocultas tan conocidas como Aleister Crowley (Brown, 1978). La reforma del teatro moderno habría de realizarse sobre la trayectoria de estos teatros simbolistas, pero hacía falta un wagneriano "deswagnerianizado" como Appia, según la expresión de Helbo (1987: 120), o un visionario como Craig para conseguir que la puesta en escena fuera algo más que un mero deseo pirotécnico e inconsistente, un teatro que, parafraseando a Quillard, dejase de ser meramente un irresponsable pretexto para el sueño, convirtiéndose así en el sueño mismo. Estos son los artífices, como quiere Guerrero Zamora (1961: 339), del teatro total o, si se prefiere, de la reatralización del teatro.

3.1.2 Teatro total.-

"A l'origine, dit-on, le théâtre avait partie liée avec les dieux. Aujourd'hui, laïcisé, prostitué, il n'est plus qu'une 'pompe à phynances' (pour reprendre l'expression suggestive que Jarry prête à son mémorable Ubu)" (Roubine, 1990: 144). Tal es el sentir mayoritario de aquellos artistas que advierten un sórdido mercantilismo respecto del funcionamiento de la infraestructura teatral, una suerte de degeneración

que atiende a los gustos vulgares de aquellos que la financian, o sea, al servicio directo de la burguesía, una carencia prácticamente absoluta de valores artísticos, sutiles o trascendentes y cómo no, también una servidumbre intolerable respecto del texto dramático. Esto no será ni mucho menos nuevo, o al menos no tan nuevo como pudiera parecer, pues el gran sueño litúrgico de la escena había dado comienzo de forma gloriosa con las esplendentes arias wagnerianas hacia mediados de siglo, cuando el arte helénico volvió a instalarse en la mente de aquellos artistas que aspiraban a una reconciliación total del arte con el equilibrio, la armonía y la vitalidad de la naturaleza desde un difuso panteísmo.

El "abismo místico": así denominó Wagner ese escenario sagrado separado físicamente de la platea que parecía destinado a protagonizar sus grandiosos sueños melómanos. Tres obras, *La obra de arte del futuro* (1849), *Opera y drama* (1851) y *El propósito de la ópera* (1871) esbozaron la posibilidad de investir al arte como nueva religión liberadora de la humanidad y entrevieron el advenimiento de una nueva era gloriosa que requería una liturgia sublime y vigorizante. Lo místico, lo simbólico y lo sobrenatural eran ingredientes imprescindibles de esta nueva epopeya que exaltaba la nobleza del espíritu teutón, la conciencia de la raza y ese nuevo poder ilimitado que caracterizaba al hombre nuevo, frente a la pusilanimidad de carácter que lo había definido en las épocas oscuras. Un nuevo arte para la prepotencia de una raza enérgica y viril, que sólo cabía teorizar desde el temor reverencial y el sobrecogimiento máximo que procuraban las formas de lo sublime. El nuevo arte se alimentaba de la vida, de la savia que emanaba de la naturaleza subterránea e instintiva, arte masculino éste por antonomasia que, frente a su perniciosa endogamia (la peligrosa atención única hacia formas artísticas recientes), se nutre de la la fuerza generativa de la naturaleza, y a partir de ahí crea un arte auténticamente vivo. Así pues, en esta primer tentativa utópica, el arte es expresión de la vida

instintiva, mientras que el artista se convierte en *medium* privilegiado que crea en un estado de sonambulismo, bajo la fuerza irresistible de un impulso inconsciente.

Ya en *La obra de arte del futuro* (1849) Wagner había dignificado el arte de la música como la expresión humana más pura y sensual, cuyas cotas más elevadas se consiguieron con Beethoven, el músico a quien su sordera liberaba del exterior y por ello podía expresar en sí y para sí, mientras que la palabra poética se había llevado a la perfección suprema, a su parecer, por Shakespeare. Puesto que ambos autores llegaron a encarnar en la práctica de sus artes la excelsitud extrema, para Wagner sólo es concebible como superación de la misma un esfuerzo de convergencia, es decir, la creación de un drama lírico que realice una síntesis de ambas partes. A la vez, introduce de esta forma por la puerta trasera el privilegio otorgado al drama ya desde Hegel (sobre la significatividad estética de las teorías wagnerianas, vid. Schneider, 1980). Por su parte, *Opera y drama* (1851) y *El propósito de la ópera* (1871) extienden con éxito la revitalización teórica de un nuevo helenismo que desde la obra de arte total o *gesamtkunswerk*, en su mítica fusión de todas las artes, intenta volver a revivir en su tiempo el enorme impacto emocional de la antigua tragedia griega, nacida de la danza y las ceremonias antiguas que celebraban el ritmo consustancial a la naturaleza. Su nuevo drama lírico hace saltar por los aires la vieja distinción operística entre partes recitadas y cantadas: la música no es un fin en sí mismo, ni un alarde decorativo, sino que está perfectamente coordinada con el drama y los personajes. La puesta en marcha de sus teorías en el *Festpielhaus* de Bayreuth mostraba, por lo demás, innovaciones arquitectónicas de interés al situar la orquesta bajo el escenario, el doble proscenio con un único punto focal, y una escena, ese abismo místico al que antes nos referíamos, separada totalmente del público (sobre el carácter de sus innovaciones escénicas, vid. Kufferath,

1988).

En Wagner y sus reformas, por otra parte, encontró Nietzsche un nada desdeñable motivo de inspiración (Styan, 1983: 5-10). De hecho, *El nacimiento de la tragedia y el espíritu de la música* (1872) formula con éxito la genealogía de los espectáculos teatrales griegos desde su origen común en la danza y la música del ditirambo, entreviendo en éste además la prolífica dialéctica de fuerzas de lo dionisiaco y lo apolíneo, que no podía menos de observarse con ciertas reticencias por parte de la ortodoxia clasicista. La investigación más rigurosa a este respecto sería llevada a cabo por estudiosos de la antigüedad grecolatina que trabajaban en Cambridge, Jane Harrison y su colega Gilbert Murray, en concreto, que intentaron verificar la hipótesis del origen religioso y mítico del drama. No era ésta una cuestión azarosa, ya que el interés por la misma había sido inconcebible en el pasado por el empeño de la razón ilustrada de anular cualquier elemento superviviente de superstición religiosa. Por otra parte, hasta ahora, tampoco se había acertado a plantear esta hipótesis en términos eficaces, lo que resultaba extraño en un siglo tan preocupado por las cuestiones de índole evolucionista como es el XIX (Payne, 1978; Hardin, 1990). En efecto, en los linajes ficticios establecidos, que aún hoy sentimos como actuales hasta cierto punto, se defendía el concepto de autor moderno y la problemática de la originalidad para el drama clásico, creándose así un elenco de literatos grecolatinos como canon indiscutible del pasado, en detrimento de las cuestiones infinitamente más complejas que las nuevas hipótesis autorizaban. En efecto, se podía aludir vagamente a los ritos litúrgicos sobre los que el drama se había originado, pero nada más. Al igual que se presumía para los misterios medievales y el drama isabelino una genealogía sagrada, los historiadores de la literatura no dudaron en afirmar que el esplendor de tales géneros se producía de forma totalmente ajena a la cuestión anecdótica o casual que los propició en un primer

momento. Cabía caracterizar así la labor de Marius Sepet (1860) y E.K. Chambers (1900), como pone de manifiesto Payne, ya que ambos "emphasized significant origins in liturgy and ritual [para el drama], yet each also emphasized the radical break of true drama from its ancestral rituals" (1978: 183-184). El ritual quedaba relegado de esta forma como curiosidad histórica y el interés por las formas rituales parecía algo tan absurdo como estudiar a los chimpancés para explicar al hombre.

El cambio de perspectiva fue propiciado por la importancia de las investigaciones antropológicas, especialmente en lo que se refiere al libro imprescindible de Frazer, *La rama dorada* (1890), pero también contribuyó a ello el material proveniente de las recientes excavaciones arqueológicas, que permitía observar, como en el caso de Wilhelm Dörpfeld, que el teatro dionisiaco de Atenas carecía de escenario. Sobre todo, sin embargo, el eclecticismo frazeriano proporcionó la metodología modelo para las sucesivas reconstrucciones comparatistas en torno a ritos ancestrales que se demostraban profundamente arraigados en el inconsciente colectivo. Como resultado de todo ello, se fue dignificando paulatinamente el carácter sagrado del arte, que pasará a encuadrarse en una mitología de carácter universal, de orígenes remotos y aún operativa en la actualidad. En este sentido, los antropólogos de Cambridge, a los que hicimos alusión anteriormente, alcanzaron gran notoriedad en su defensa explícita de lo trágico como danza ritual de *einatos-daimon* (muerte y resurrección de Dionisos, del espíritu del ditirambo, que incluía el renacimiento de la tribu, así como la resurrección de los héroes y los antepasados) frente al escepticismo de los filólogos clasicistas que objetaban a sus hipótesis, en la forzosa inexistencia de pruebas empíricas, un carácter predominantemente especulativo (y aún en la actualidad; dice Schechner: "the thesis is brilliant, speculative criticism. But is not more than that. The 'scientific' buttressing the Cambridge group sought for ideas is not sound", 1961: 26). Naturalmente

ello suponía optar por unas coordenadas muy diferentes a las miras ortodoxas que habían hasta ahora descrito un helenismo clásico sereno y civilizador, tal y como se nos había transmitido desde el Renacimiento.

En este sentido, se acusaba una fuerte impronta durkheimiana en las nuevas investigaciones, -desde Durkheim, el ritual se consideraba expresión de los deseos y necesidades del grupo- pero sobre todo, y como pone de manifiesto Payne, la trascendencia de sus planteamientos tenía lugar en la adecuación de tal proceder teórico respecto de las inquietudes artísticas del momento, pues bajo esa complacencia en la furia irracional que se advierte ahora en el modelo clásico se está legitimando en realidad una muestra más de ese ubicuo neorromanticismo en lo teórico que atiende, según las acertadas palabras de Payne, a "the perception of passionate, non-rational structures beneath polished surfaces and rational pretensions" (1978: 189). Así pues, y al igual que Freud, Weber y otros, "in immersing Greek drama in the irrational element of ritual structure, they willingly followed this archetypal modernist pattern" (ib.), influyendo de forma determinante en el pensamiento de décadas posteriores en una auténtica simbiosis de poética y práctica teórica. En efecto, a través de la pervivencia del ritual se vislumbraba una alternativa de la creciente laicización de la sociedad, insinuándose de qué manera el drama podía ayudar al desarrollo de la vida del espíritu sin que esto supusiera llegar a los excesos de Wagner o Nietzsche. La redefinición de la función del drama, la necesidad programática de un retorno al mito, alcanzaría a las esporádicas prácticas teatrales que pretendían actualizar antiguas tradiciones, como las de Florence Farr o W.B. Yeats (a quienes Murray, uno de los integrantes del prestigioso grupo de Cambridge, conocía personalmente), e incluso tal era el propósito que subyacía a las danzas modernas de Dalcroze, los Ballets Rusos o el nuevo lenguaje físico impuesto por Artaud. Especial mención merece por lo demás el ideario artístico de Isadora Duncan, quien por

supuesto conocía a la perfección tales investigaciones, y siempre acarició la idea de actualizar de forma fiel una experiencia de drama ritual helenístico. El origen mítico del drama vendría a identificarse de forma perentoria, pues, con una nueva indagación cuasiteológica sobre el mismo en su versión más prestigiosa, esto es, wagneriana. Ello iba aparejado al deseo de infundir en la audiencia una exaltación de la identidad colectiva, mientras que la restauración de carácter sagrado y litúrgico de la representación se llevará a cabo desde las nuevas inquietudes sobre la expresión corporal, la exploración de un ritmo instintivo en la naturaleza y el panesteticismo de la filosofía natural.

Hay que atribuir a Wagner, por otra parte, un papel destacado en las nuevas doctrinas que hacen de las artes dominio de lo inefable y de la intuición, desde el simbolismo francés hasta el arte abstracto, entendiendo por éste una denominación genérica de las primeras vanguardias plásticas que intentan expresar una verdad interior subjetiva y por ello mismo incomunicable de ninguna otra manera, desde una práctica radical que rechaza la plasmación del objeto físico y del mundo visible y se enuncia en términos propiamente antidescriptivos. Porque, en efecto, pese a lo que pudiera parecer, este arte abstracto no surge de las obras de Klee y Kandinski, que hacen su aparición en la primera década del siglo, sino que ya se había prefigurado en el movimiento idealista antiguo desde la *Revue Blanche* y la *Revue Wagnerienne*, revistas que habían extendido la doctrina abstraccionista como antifigurativismo estricto cuyo paradigma obvio lo constituía la analogía musical. Francastel (1969) aduce a este respecto que la difusión del wagnerianismo se había llevado a cabo por Wyzewa, crítico que compartía las preocupaciones estéticas de Mallarmé, en 1885. Este crítico realiza la traducción de las ideas estéticas de Wagner a partir de su interpretación schopenhaueriana de Beethoven. De esta forma se consagra la vinculación de "las teorías que inducen al arte abstracto a una paráfrasis de la

creación musical. Actualmente los propagandistas del arte abstracto no vacilan en hablar del carácter poético de ese arte, entendiendo con ello su carácter lírico y sus afinidades con la propia música. 'El genio del maestro [Beethoven], gracias a su sordera, es por fin liberado de todo *no-yo*, y vive ahora en sí y para sí'. Son los términos exactos de nuestros críticos de vanguardia. Por fin, el genio del maestro, añade Wyzewa, se da cuenta de su poder creador, ese poder de dar forma a lo imperceptible', y de ese poder nace una alegría inmensa" (198).

El poder de creación artística se entenderá a partir de ahora como una dotación de forma a las esencias imperceptibles, esto es, imbuir un principio organizativo sobre la materia reacia en una nueva concepción "heurística" del arte (Panofsky, 1989: 28). El artista se convertirá en revelador de la filosofía natural o bien en artífice que abstraerá la voluntad humana en su plasmación únicamente artística, y por ello, creadora de una noble existencia paralela. Son significativas a este respecto las palabras de Wyzewa que aduce Francastel, según las cuales el artista ha de adoptar una actitud consecuente con su ideal: "renunciando al egoísmo como un límite cruel (...), puede unir su alma a ese *no-yo* que es también su alma..., y por la compasión con el Mundo, por sí mismo, dará plenamente a su creación la armonía que acabará con el sufrimiento voluntario. Ese mago será Parsifal...O bien, moviéndose en el Mundo de la creación libre, es decir, del arte, cambiará su hábito de crear, y por encima del universo presente, construirá un universo nuevo" (1969: 199).

3.2 LA JERARQUIA DE LAS ARTES.-

No le fue dado a Wagner extraer las consecuencias máximas del irracionalismo que había consagrado en su música de forma insuperable.

Su filosofía de lo absoluto y su naturismo romántico se pertrecharon en las propuestas más audaces de finales de siglo, a través de las cuales Wagner quedaría unido de forma inextricable a las drásticas reformas dramáticas y escénicas que convertirían la puesta en escena en un arte en sí mismo alejado por completo de su pasiva función de apoyatura del drama. Gran parte de la responsabilidad le correspondería al suizo Appia cuya sobriedad personal fue tamizada en la más exuberante de las teorías de la escena que hasta ahora hayan sido escritas (vid. la reciente edición de sus obras completas a cargo de M^a Louise Bablet, 1983 y 1986). Si por azar no hubiera éste visitado Bayreuth en 1882, probablemente habría continuado sus estudios musicales en Viena siguiendo una anodina carrera como director de orquesta. No obstante, esta visita fue crucial, pues le permitió advertir lo que repetiría posteriormente hasta la saciedad: la inconsistencia que suponía el realismo pictórico lineal en que tenían lugar los dramas wagnerianos frente a la audacia teórica de que se hacía gala en la innovadora estética poética y musical del poeta-músico más excelso de todos los tiempos. Se formuló así por primera vez la ineficacia estética de la bidimensionalidad plana y frontal del decorado frente a la tridimensionalidad y movilidad que imponía el cuerpo del actor en el escenario. Las propuestas del realismo decorativo no podían procurar sino un espectáculo muerto, carente de profundidad y magnetismo emocional, y difícilmente podían satisfacer a un wagneriano defensor a ultranza del poder taumatúrgico de la música y las amplias posibilidades mitológicas del drama. Los escritos de Appia intentarían paliar esta deficiencia, pero el alcance de su renovación iría bastante más allá de las reformas naturalistas y simbolistas. Si estas últimas ya habían reconocido que el acatamiento del ilusionismo naturalista no se avenía con el deseable principio de la verosimilitud escénica, actualizando antiguas controversias classicistas, sus tímidas reformas le parecen a Appia del todo incoherentes, como por otra parte lo habían sido las puestas en escena wagnerianas, respecto del deseable desarrollo

escénico.

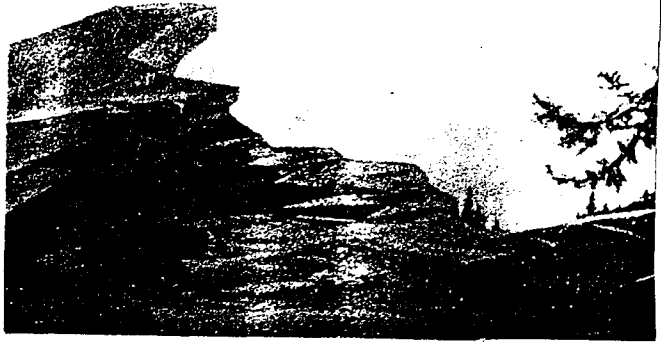
En su opinión, el carácter espacio-temporal del teatro era fundamentalmente incompatible con la pintura de decorados en razón de su estaticidad, que únicamente rodea al actor en una bidimensionalidad plana. Para Appia, el papel central en el teatro venía dado por la fisicidad del cuerpo del actor, cuerpo en movimiento determinado por la música y su temporalidad, cuya interacción se produciría en un "espacio rítmico", es decir, en un espacio compuesto de estructuras voluménicas -rampas, plataformas, escalones- que repercutiesen dinámicamente sobre el cuerpo del actor al englobarlo en una unidad expresiva. Ante todo significaba dejar que el *pathos* escénico se uniera así mismo a la música, esa "misteriosa forma del tiempo", englobando así las resonancias del trascendentalismo de los metafísicos alemanes en una imaginería romántica unificadora de artista, obra y naturaleza reveladora de la única verdad genuina e inefable. Así pues, la enorme magnitud de sus escritos revertirá, una y otra vez, sobre la necesidad de atender a la confluencia de música y diálogo, intervalos musicales, tonalidades y ritmos, dotando de una clave inequívoca a la representación escénica en la cohesión total de elementos animados -actor- como inanimados -luz y pintura- que perdían tal naturaleza ante la plena exploración de su dinamicidad. Ello significaba concebir la escena como totalmente penetrada por el significado y la fuerza expresiva, *Ausdruckskraft*, y así lo pone de manifiesto Appia cuando atiende al carácter simbólicamente esencial de la representación, que garantiza la efectividad significativa -"natural"- de tales signos: "When stage pictures take on spatial forms dictated by the rhythms of music they are not arbitrary but on the contrary have the quality of being inevitable" (Cit. en Simonson, 1932b: 27).

A partir del rigor de sus planteamientos, qué duda cabe de que su práctica de puesta en escena de los dramas de Wagner, *El Anillo*

de los *Nibelungos* y *Tristán e Isolda* proporcionó su interpretación más valiosa, de la que aún se resienten las modernas escenificaciones wagnerianas, que suscitaron un interés inusitado en Europa y en América en las primeras décadas del siglo. El intento de creación de un escenario mítico que intensifique mediante la sugerencia la acción del drama adaptando la estructura escénica al actor y prescindiendo de las tradicionales limitaciones pictóricas, supone la interpretación del legado wagneriano en línea con las pretensiones estéticas del simbolismo francés, cuyo ambiente intelectual, como habíamos puesto de manifiesto con anterioridad, se había nutrido del idealismo wagneriano. Así lo corrobora Marc Roth: "Both Appia and the Symbolists revered the excessiveness of Wagner's art, and saw it as an impetus for the release from established aesthetic norms. Appia's prose often reads like the rhapsodies on Wagner by Mallarmé and Dujardin which appeared in the *Revue Wagnerienne*, but more importantly his designs show us 'essays in psychic landscape' a term used by the critic Alphonse Germain in praise of the paintings by Gustave Moreau, Maurice Chabas, and other French Symbolists. In Appia's work we see the similar relation between nature and human experience, for his environments always reflect the inner life of the characters" (1980: 139). En este sentido, Bablet también manifiesta la similaridad de programas entre ambos y aduce manifestaciones afines tales como las de Mallarmé "peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit" y Appia, quien aseguraba en sus primeros escritos que "à l'avenir nous voulons voir en scène non plus ce que nous savons que sont les choses, mais comment nous les sentons" (Bablet en Appia, 1983: 10). Ahora bien, este nuevo arte, caracterizado por el despliegue total de la sugestión y lo no figurativo como elementos más apropiados a sus implicaciones radicales, emplea el símbolo pero no de manera taxativa, es decir, Appia, como observa Roth, hace preponderar el principio de interpretación escénica como expresión traslaticia del medio en que se inscriben los personajes, pero ello no supone una renuncia programática a los efectos

realistas (1980: 146). Ello significa superar la escisión de abstraccionismo/funcionalismo que hasta cierto punto había determinado los primeros años del siglo: la simplificación y la alusión vienen supeditadas en todo caso a las necesidades dramáticas, y no se inscriben como postulado irrenunciable desde la supuesta degeneración moral que significaba el ornamento para los funcionalistas más estrictos (Bablet, 1983: 11).

Así pues, Appia es imprescindible para la historia escénica ante todo porque intenta elaborar un marco adecuado para ese arte del futuro que preconiza el drama musical de Wagner, en el que la luminotécnica y el color permiten ofrecer un auténtico paisaje interior homogéneo, una atmósfera adecuada al drama. Appia, que se autoconsideró el único discípulo de Wagner que había continuado sus reformas según una progresión lógica incuestionable, dotó de una impronta personal a toda la producción wagneriana, y que Marc Roth plantea en estos términos: "The mythical subject matter of *The Ring*, *Tristan and Isolde* and *Parsifal* encourages nonrepresentational stage renderings, and the tendency toward dematerialized stagings of Wagner's work is further enhanced by the dramatic character of the music. Yet Wagner's own stage directions are lengthy and literal, for his own road to scenic magic was through illusionism; he envisioned and staged his works for a single-level space equipped with painted blackdrops, footlights, and painted set pieces (...) Thus his theatrical sense was very nineteenth century, and despite the very obvious differences in the subject matter of their dramas, Henrik Ibsen and Richard Wagner thought about their scenic spaces in similar ways (...) In scenic terms, Wagner gives us a drawing room in the forest primeval peopled with mythological characters" (1980: 139-140). No obstante esa incidencia grandiosa de su escasa labor profesional, Appia permanece ante todo ante nuestros ojos como el teórico primordial de la escenografía moderna, a cuyos variados aspectos



Appia, 1892. *La walkiria*, acto III.

se refiere profusamente en sus obras escritas, que sin duda preludian la fecunda rebelión artística y teatral de nuestros días: *La puesta en escena del drama wagneriano* (1895), *Música y arte del teatro* (1899), y *la obra de arte viva* (1921). De ellas hemos heredado la formulación en términos plásticos del problema de la escena. Definida ésta como unión de artes temporales y espaciales, el tiempo teatral -la música- se transforma en espacio tanto espiritual como material mediante el dominio expresivo óptimo de la dinamicidad constitutiva del acontecimiento escénico.

Uno de los conceptos que Appia se dedicó a atacar con más rigor fue el de *Gesamtkunswerk*, quizá el término grandilocuente y sonoro más significativo que epitomizaba las amplias miras de un visionario preconizador de un arte nuevo y una sociedad que había llegado a su grado máximo de esplendor. Pero tal pretensión, en los análisis de Appia más comprometidos con la especialización positivista, resulta ser, en último término, un espejismo, según nos dice en *La obra de arte viviente*: "Uno de los más peligrosos aforismos nos indujo y sigue induciéndonos a error (...) Nada lo justifica en la vida artística moderna. Nuestros conciertos, incluso nuestros teatros, lo desaprueban. Lo sentimos, casi lo sabemos y sin embargo insistimos en reposar artificialmente nuestro sentido crítico sobre este cojín de pereza, con el riesgo de nada comprender en ninguna de nuestras manifestaciones artísticas. Porque es evidente que falsificando hasta ese extremo una definición para colocar allá objetos que nada tienen que ver, al mismo tiempo desfiguramos nuestra apreciación sobre esos objetos considerados separadamente. Si el arte dramático debe ser la unión armónica, la síntesis suprema de todas las artes, entonces ya nada comprendo de cada una de esas artes y menos aún del arte dramático. El caos es completo" (Appia, 1984: 37).

En cambio, él impone su propia jerarquía, a la manera de

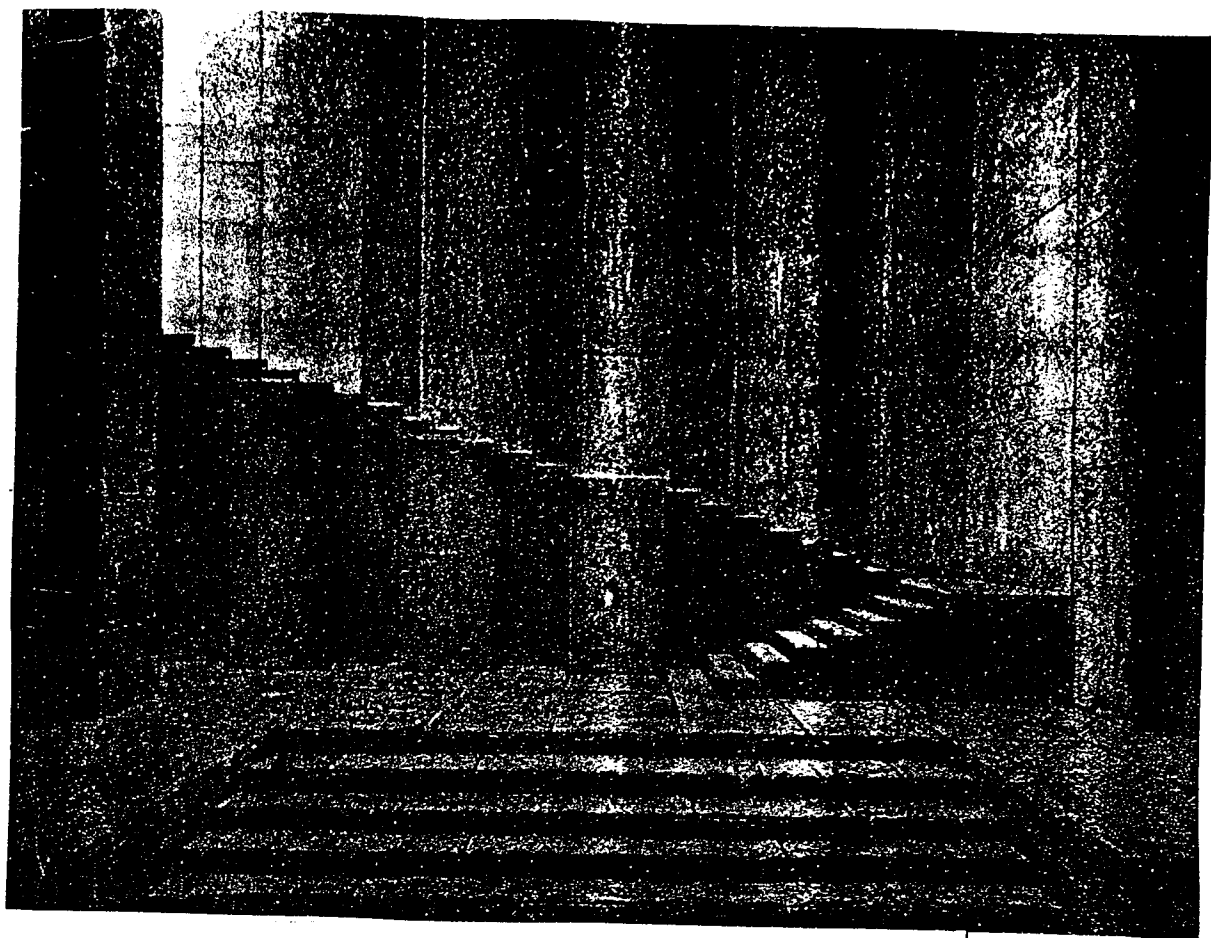
orden funcional derivado del poder expresivo que impone la colaboración mutua, si bien previamente jerarquizada, de los medios de expresión escénica, y que enunciará de manera sintética como sucesión, gobernada por la música, de actor, espacio, luz y pintura. Así se observa en una de sus múltiples manifestaciones en este sentido: "Desde el punto de vista representativo la intensidad musical consiste por lo tanto en que la música gobierna sobre todos los elementos, y los agrupa en función de las necesidades de la expresión dramática; de modo que el espectáculo debe adquirir una flexibilidad tal que le sea posible obedecer sin réplica a las exigencias musicales: Como se trata de un problema de proporciones, basta examinar los elementos de la técnica teatral subordinándolos unos a otros de una manera que corresponda a los medios de expresión del poeta-músico. El cuadro inanimado se compone de la pintura, de la instalación del decorado y de la iluminación. La disposición del decorado sirve como intermediaria entre la pintura u la iluminación; la iluminación cumple esa misma función entre los otros dos recursos y el actor. Hasta el más profano en materia decorativa comprenderá que la pintura y la iluminación son dos elementos que se excluyen porque iluminar una tela vertical es simplemente hacerla visible, cosa que nada tiene en común con el papel activo de la luz y que incluso le es contrario. Por el contrario, la disposición del decorado perjudica a la pintura pero puede servir eficazmente a la iluminación. Frente al actor, la pintura está totalmente subordinada a la iluminación y a la instalación del decorado. Así pues, la pintura es el menos indispensable de los elementos representativos. Es inútil entonces demostrar que, prescindiendo del actor, es la iluminación la que ocupa el lugar predominante" (Appia, 1984: 33-34). Tales declaraciones nos permiten una introducción óptima al estudio de la problemática fundamental que va a desbrozar Appia y que permite observar así mismo la genealogía del simbolismo visual que se ha instalado a todos los efectos no sólo en el teatro sino también en la coreografía moderna. En efecto,

es impensable el actual virtuosismo de la luminotecnia sin estas reformas iniciales de Appia que, en la equivalencia emocional de música y luz, aseguraban en la variabilidad infinitesimal del resto de los elementos, simultánea y armónicamente, una intuición suprema de efectos inconmesurables para las modernas artes del espectáculo.

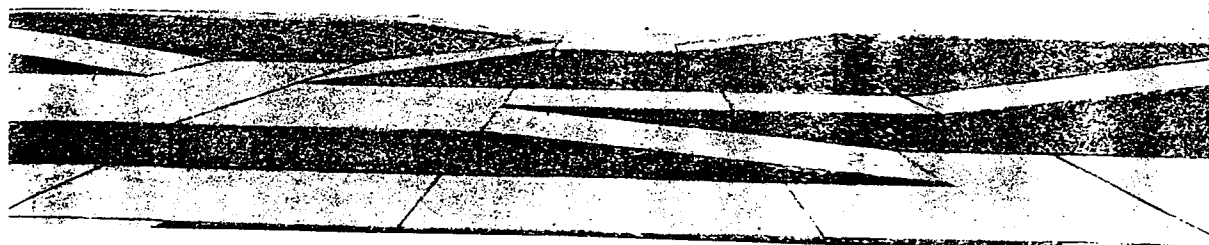
No hay que olvidar, sin embargo, que cualquier tipo de reordenación teatral se realiza desde la importancia del actor como volumen tridimensional dinámico que constituye en sí mismo la medida del espacio escénico, y, desde luego, la única dimensión del mundo real digna del teatro. A tal presencia visible queda reducida toda la ilusión escénica, por ello la efectividad del decorado ha de establecerse en relación a éste, equivalente humano de la inaprehensibilidad de la música y no ya impostura de la vida real. La figura del actor presenta propiedades plásticas y escultóricas que no hay que desdeñar, ya que desbanca el efecto pictórico de la perspectiva introduciendo en sus gestos la disciplina del ritmo, que se adapta a la variabilidad infinita de las tonalidades musicales. De hecho, la importancia del cuerpo y de la disciplina corporal será una constante a lo largo de su obra, cuyas enseñanzas y recomendaciones prácticas fueron acogidas con entusiasmo por parte de Dalcroze. Es necesario mostrar al cuerpo sus amplias posibilidades de expresión, al unir dinámicamente los elementos de la escena y proporcionarles modulaciones insospechadas según el principio del ritmo, como afirma reiteradamente el escenógrafo suizo: "Pero, ¿en qué punto hacer convergir los sonidos y la luz en una misma obra de arte? ¿Cómo realizar, a priori y sin esperanza posible, la unión deseada con miras a la obra futura? El ritmo une íntimamente la vida de los sonidos a los movimientos de nuestro organismo. Es este ya un hito, una importante transposición. Por otra parte, las formas plásticas son indispensables para que la luz pueda expresarse. Sólo falta unir los movimientos transmitidos por el ritmo a nuestro organismo -y que son la

esencia de la música proyectada en el espacio- a las formas plásticas reveladas por la luz, que son la esencia de la luz para nuestros ojos. El foco donden convergen, de un lado, las ondas sonoras, por el ritmo, y del otro, por la plasticidad, los rayos luminosos, es el cuerpo humano. Es éste el elemento conciliador, la encarnación temporal del dios del canto y de la luz" (52). La gimnasia rítmica se constituirá así en óptima disciplina corporal que llevará hasta sus últimas consecuencias el desarrollo de la plasticidad ilimitada del cuerpo humano. De hecho, el consejo de Appia a sus alumnos era el que dibujasen con sus piernas, no con sus ojos. La *euritmia* dalcroziana, por tanto, se adaptará sin esfuerzo a su principio escénico esencial de prescindir de todo aquello que no proviniese directamente del ritmo. Por el contrario, de éste emanará, en una exacta progresión, una puesta en escena delineada principalmente por las formas plásticas del cuerpo y sus movimientos transfigurados por la música, así como por el relieve decorativo de la escena. Es lo que Appia denominaría, en acertada expresión, como efectiva "música del espacio".

La música del espacio, en efecto, el despliegue armónico de formas geométricas, proporciones y claroscuros, atribuye a la escena una cualidad no sólo plástica, sino escultórica, en su unidad y simplicidad. La tercera dimensión deviene una realidad frente a la antigua ilusión pictórica, e impone una correlación de fuerzas entre los distintos volúmenes pluriformes, estáticos o móviles, que pueblan este universo, tal y como se observa en los bosquejos revolucionarios que Appia realiza entre 1892 y 1896, los célebres *espacios rítmicos*, que sirvieron de arsenal para las sugerencias que aportó a Dalcroze en los años 1909-10 y que éste denominaba "espacios enmotivos", constituidos por un sinfín de formas primarias, murallas sin época, escalones, plataformas inclinadas u obstáculos que implicaban una heterogeneidad fundamentalmente armónica, restañada desde un equilibrio básico. Al



Appia, 1926. *Orfeo y Euridice*. El descenso a los infiernos.



Appia, 1926. *Orfeo y Euridice*. Los Campos Eliseos.

decir de Simonson, el enemigo de Craig, que atribuía toda audacia de éste último a un mero plagio del genial teórico suizo: "In order to make a model of a stage floor as he described it we would have to use clay. He considered the entire space occupied by a stage setting as *sculpturesque unit* (...) He conceived much freer stage compositions where the entire area could be modelled as a balance of asymmetrical, spatial forms, a composition in three dimensions, that merged imperceptibly with the confining places that bounded the setting as a whole" (1932b: 33)

De forma complementaria a esta dimensión plástica y tridimensional del paisaje escénico, hemos de tener en cuenta algunas de sus conclusiones prácticas de innegable interés tales como el principio de la jerarquía de planos, esto es, la observación de que el alejamiento del actor del medio que lo circunda posibilita una atmósfera de irrealidad adecuada para la revelación de estados anímicos, mientras que cuanto más inserto esté en el medio decorativo, tanto más se hará alusión a la acción dramática propiamente dicha. Por último, especial mención merece la radicalización de sus presupuestos hacia el final de su vida, cuando la necesidad de llevar al extremo máximo de coherencia la unificación voluménica de la representación le hizo optar por suprimir las barreras entre platea y audiencia, de forma que el espectador se sintiera integrado de forma activa en el desarrollo general del drama, llegando a constituir en cierto modo un elemento más de la puesta en escena.

Existe un elemento sin el cual la reforma de Appia no habría llegado a conmovér, tal y como lo hizo, los cimientos del viejo arte, según decíamos anteriormente: la luz, esa luz infinitamente matizada de posibilidades ilimitadas que exhibía en su imaginación una cualidad musical de matices ilimitados: "Entonces, la Luz, todopoderosa, dócil a la música, se unirá a ella: la luz sin la cual no hay plástica, la luz que puebla el espacio con claridades y sombras vivientes, que cae en capas tranquilas o que brota en rayos coloridos y vibrantes. Los

cuerpos, bañados en su atmósfera vivificante, la reconocerán y la acogerán como la *Música del espacio*" (56). Expresión quintaesencial de las cualidades del drama, Appia preconizaba un adiestramiento técnico en su uso que pretendía explorar al máximo sus cualidades dramáticas. Independientemente de la sugerencia, tan extendida en la actualidad, de situar la fuente lumínica en la parte superior del escenario de forma que la sombra del actor apareciese proyectada sobre el proscenio, admitía dos técnicas de iluminación: a) *luz difusa* (focos fijos) cuya función principal era la de generalizar y por tanto procuraba una visibilidad vacía, un reconocimiento sin emoción y b) *luz focalizada* (focos móviles) que particularizan un plano o una fracción del mismo con objeto de realzar las cualidades esenciales del elemento plástico iluminado. El modelo de sus reformas, por otra parte, era un principio básicamente pictórico, sobre todo en lo que se refiere a la técnica del claroscuro, de la que le atrajo su capacidad de acentuar formas esenciales. En este sentido adopta el manejo de la luz de un Piranesi o un Rembrandt como procedimiento interpretativo altamente eficaz, que proyectado sobre un volumen relativiza el espacio y permite un hasta ahora insospechado uso funcional del mismo como creador de la distancia: "Space is no longer absolute. Distance, as far as the eye of the spectator is concerned, can be created as effectively by the different intensities of intersecting volumes of light as by actual spacing measured in feet" (Simonson, 1932b: 41). Se impone así sobre la escena, frente al realismo pseudohistórico de Wagner y su uso descriptivo de la luz, un espacio y un tiempo ahistóricos, míticos, que apunta a una flexibilidad y una fluidez técnica acorde con los valores emocionales, destilación suprema del sentimiento que definía la luz importante para el teatro como aquella que definía y revelaba. El color, así mismo, tendrá que someterse a este poder unificador. La alternativa estética más impresionante respecto de las anodinas puestas en escena realistas estaba por hacer su aparición, cuando el mayor reto para con las sublimes arias wagnerianas se

establecía, en palabras del propio Appia, como "pintar con luz".

Ni qué decir tiene que la revolución de Appia instalaba confortablemente en el teatro una nueva convención, la tridimensionalidad y las amplias posibilidades que ofrece al enfatizar las propiedades plásticas y escultóricas de los componentes del conjunto escénico, pero no puede menos de interesarnos así mismo entrever tales reformas circunscritas en su contexto teórico. En efecto, éstas no variaban ni un ápice de la religión del arte wagneriana, esto es, sus teorías se formulaban como forma de unión y renovación del vínculo social entre los hombres, y constituían ese rasgo característico de "monumentalidad" (vid. Rufolo-Hörhager, 1984), que penetraba por completo todas sus iniciativas de reforma escénica. Tal fue, por lo demás, el título de un pequeño artículo redactado en 1922, poco antes de su muerte, que definía en términos cuasiteológicos el teatro como espacio vivo, desprovisto de oropeles y arrogancia ostentosa en sus ornamentos, lo que en cierto modo había preconizado ya en *La obra de arte viva*, en la que se aproxima a la filosofía que subyace a "Monumentalidad" cuando se refiere al edificio del teatro como la "catedral del futuro", lugar de encuentro colectivo, libre y amplio, de celebración festiva de la existencia. Quizá por ello su idealismo utópico nos merece una cierta sospecha, que no evita, como podemos observar en la valoración de uno de los más lúcidos investigadores de la actualidad, Denis Bablet, el reconocimiento a su geometría rítmica de impresionante belleza, a sus intuiciones técnicas y al rigor teórico con que las justificó y expuso, sobradamente seguro de tener razón, cuya indudable eficacia podemos constatar como inveteradamente presente en la problemática teórica de nuestro siglo y en la práctica cotidiana de nuestros escenarios: "Idealismo de Adolphe Appia. Aspiración de ese eterno solitario a un ideal de comunismo artístico como medio para llegar a la armonía total del cuerpo y del espíritu entregados a su creatividad. Sin duda, la utopía de Appia está

sujeta a una garantía, la peligrosidad del término "catedral del futuro" que podría substituir la adoración de un dios muerto por el culto a una comunidad humana celebrado en su autoexpresión. De todos modos quedan expresadas en algunas líneas decisivas la revolución más radical de nuestro siglo en el terreno del lugar y del espacio teatral y la aspiración, tan a menudo repetida desde entonces, del derecho de cada uno a la creación. ¿Appia y el espacio teatral? ¿de la rebelión a la utopía? ¿Por qué no, de manera más simple, de ayer a hoy? Miremos a nuestro alrededor. Todos aquellos que han destrozado el espacio tradicional provocando su estallido, suscitan el acercamiento físico y mental entre el actor y el espectador. Todos ellos deben a Appia, a menudo sin saberlo, tanto como los pintores contemporáneos deben a Cézanne, a los cubistas y a los primeros abstraccionistas" (Babiet en Appia, 1984: 15)

3.3 LA TEORIZACION DE UN ARTE AUTONOMO.-

La historia de las relaciones amistosas y la coincidencia de planteamientos primordiales entre Appia y Craig es una de las más conocidas y exploradas por parte de los historiadores de teatro, que no dudan en considerar las observaciones de Craig como directamente influenciadas por las fecundas intuiciones estéticas de Appia, así como observan una sensibilidad plástica muy similar en ambos en lo concerniente a sus realizaciones escenográficas, incluso descendiendo al estudio de influencias diversas en esbozos concretos. Craig se empeñó toda su vida en desmentir tales imputaciones y su admiración por Appia confirmaba que las grandiosas concepciones del escenógrafo suizo eran fruto de un desarrollo paralelo a las ideas estéticas del propio Craig, derivadas de una misma concepción ideal del teatro que, inspirada en la utopía wagneriana, no podía menos de advertir una contradicción de principios en sus planteamientos -verismo arqueológico, reforma dramática

global y unión de las artes en lugar de la búsqueda de la especificidad propia de cada una de ellas- sobre la que establecerían los cimientos de la auténtica "catedral del futuro".

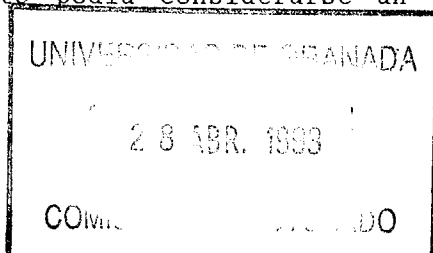
El comienzo de esta inquietud tuvo lugar en 1911, cuando Craig tiene ocasión de contemplar algunas reproducciones de los esbozos de Appia y anota en su Diario el 27 de Diciembre una lacónica referencia expresando su deseo de conocerle, desde la extraña afinidad que descubre en sus bocetos respecto de lo que él mismo estaba procurando llevar a la práctica. El encuentro, que tendrá lugar poco después a través del somero conocimiento de la lengua alemana que ambos poseen, produce en Craig una extraordinaria impresión y estímulo, incluso en lo que respecta a los puntos sobre la misma en que discrepaba. Lo cierto es que, pese a la hostilidad manifiesta de que hace gala en reiteradas ocasiones para las personalidades del teatro de su época, Appia constituye quizá una de sus contadas excepciones en la que el entusiasmo y la admiración más absoluta sustituyen cualquier *boutade* crítica. Craig reconoce en Appia a su semejante, el mismo artista del teatro inspirado por los dioses que profetiza el arte del devenir, aún desde ese deje de esquivez y su aspecto adusto tan opuesto a su propia arrogancia artística. Es ilustrativo a este respecto la anotación con la que Craig recrea un encuentro con Appia en su Day-Book 3: "Hier nous avons eu notre première conversation, Appia et moi: *excellente*, très agréable. Aujourd'hui, deuxième conversation. *Passionnante*. Il m'a beaucoup parlé de Wagner, de Hellerau, de Jacques Dalcroze. Hier-aujourd'hui moins. Je l'ai laissé parler -bien que je lui aie dit que pour moi le corps *humain* en mouvement avait de moins en moins de sens. Aujourd'hui, il a parlé de Wagner et de l'art du théâtre. J'ai dû lui dire que Wagner détestait le théâtre et s'en servait comme d'une prostituée. Ce qui l'a rendu divinement furieux. J'ai essayé de lui montrer - sans le lui dire - qu'il cherchait ce que je cherchais moi-même - ce que je crois avoir



Hamlet, 1903. Acto I. |

trouvé: Le seul, le vrai matériau pour l'art du théâtre, c'est la *lumière*; et à travers la *lumière*, le *mouvement*. Les voiles de la *musique* et de la *forme humaine* projetait devant ses jeux un brouillard, que son regard ne pouvait percer. J'ai cru le surprendre une ou deux fois essayant d'écartier les voiles, mais il a continué de rire... Un homme bien - qui voit très clair - beaucoup des choses (...) Ce rire d'Appia - et son profond désaccord avec moi à ce propos- comme c'est tonique! Il y a des années que je n'ai pas été aussi revigoré" (Cit. en Appia, 1983: 1-2). También Appia lo reconocía, por su parte, "Au fond de l'âme nous avons *la même vibration et le même désir*; seulement exprimés d'une façon différente, de par nos tempéraments différents et de par nos situations très différents. Qu'importe! Nous sommes, à jamais, ensemble. Cela suffit" (ib.). La concepción del teatro como experiencia estética, en la que lo bello se reconoce a través de una forma artística que presenta fuertes resonancias con la imaginación romántica, expresión flagrante del idealismo subjetivo que desde las premisas schopenhauerianas eximía el terreno del arte de la referencialidad objetual del mundo para suplantarla con su reducción eidética, era quizá el punto de conexión último de estos dos creadores de la teoría de la escena moderna. En cierto modo, únicamente continuaban, desde otro ámbito artístico, la problemática que en el terreno de las revoluciones estéticas del siglo XX había dado lugar al paso del naturalismo al simbolismo y, *grosso modo*, al abstraccionismo, en lo que suponían tales movimientos de desprestigio frente a las técnicas representacionales y miméticas en favor de las preocupaciones estilísticas y formales.

Tal constatación supone ya, sin lugar a dudas, un lugar común en la crítica craigiana, como se han encargado de poner de manifiesto con acierto Marotti (1961), Bablet (1962) o Eynat (1987), pero ya el investigador italiano discernía en Craig la constitución de una teoría esteticista del teatro que hasta cierto punto podía considerarse un



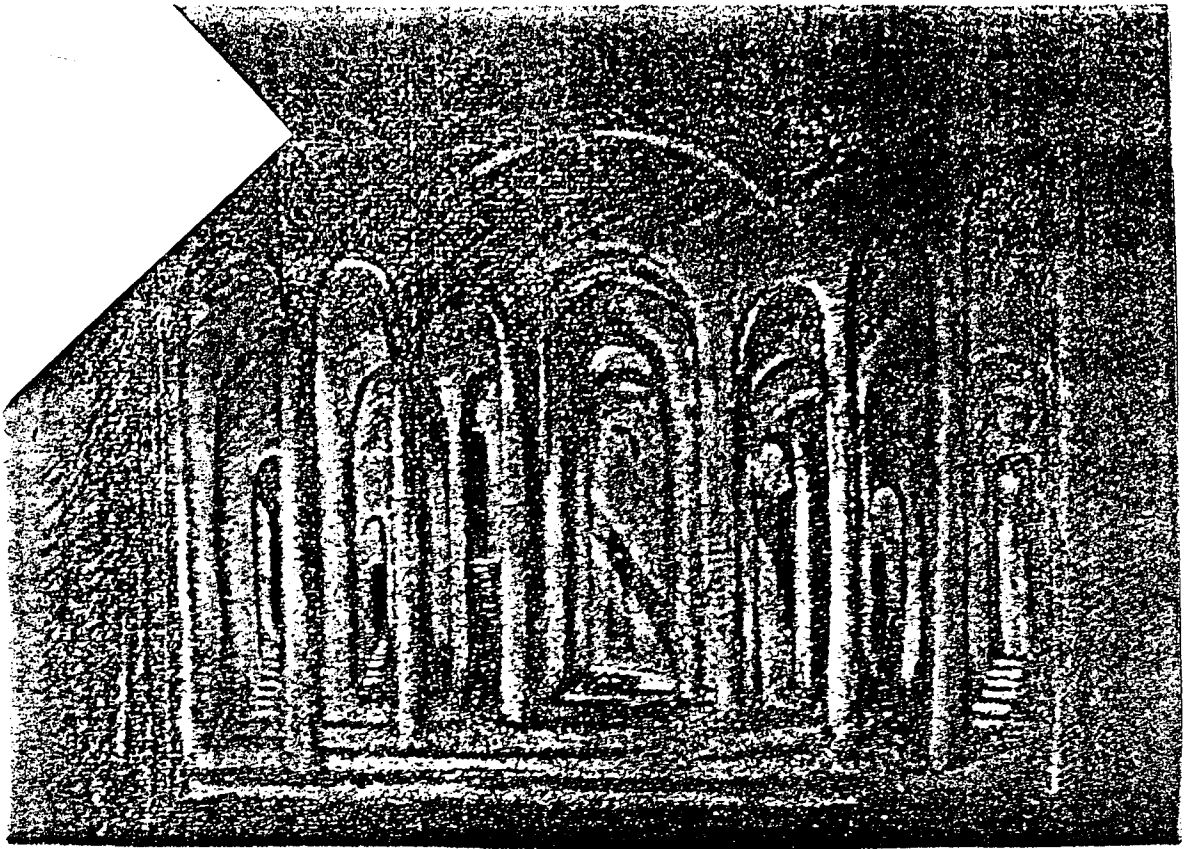
desarrollo autóctono, insular, en relación a otras problemáticas europeas con las que acabaría, sin embargo, incidiendo, en primer lugar por la similaridad del cuestionamiento radical que estaba llevando a cabo Craig del arte teatral respecto de otros desarrollos artísticos, y en segundo lugar porque su contacto personal con el mundo artístico continental, a través de sus muchos viajes y estancias en las capitales europeas, le había proporcionado un estímulo y amplios conocimientos técnicos y artísticos, cuyas implicaciones no tarda en desarrollar e incorporar a su obra. La propuesta estética que Craig actualiza en un primer momento, pues, le singulariza en relación a las reformas escenográficas wagnerianas de Appia, puesto que la renovación que Craig emprende se había iniciado desde la necesidad de formulaciones nuevas del arte teatral en sí, no tanto de la eficacia de la jerarquía óptima de los elementos del conjunto escénico que sirviese para representar a Wagner como se merecía, como con la posibilidad de dotar al teatro con problemáticas nuevas que incluso llegaban a poner en cuestión su dependencia estricta respecto del soporte textual, ya fuese dramático o lírico, libertad extrema que Appia, que tantos esbozos dibujó que no se llevarían a la práctica, ni siquiera habría soñado. En el fondo la problemática teórica de este último era distinta, más metódica y sistematizada, quizá, pero también más circunscrita a la resolución de un problema único.

Ahora bien, difícilmente, como tendremos ocasión de comprobar, podemos singularizar una tradición escénica que sirva de inspiración a Craig, aunque desde luego sus inquietudes artísticas muestran problemas afines a los de los círculos intelectuales del momento que Marotti, en su empeño por ensalzar su originalidad creadora, opone diametralmente a las prácticas teatrales simbolistas de Francia o a las futuristas de Italia, que traducen al teatro fenómenos estéticos pertenecientes a otras esferas artísticas: "Craig, invece, pur essendo

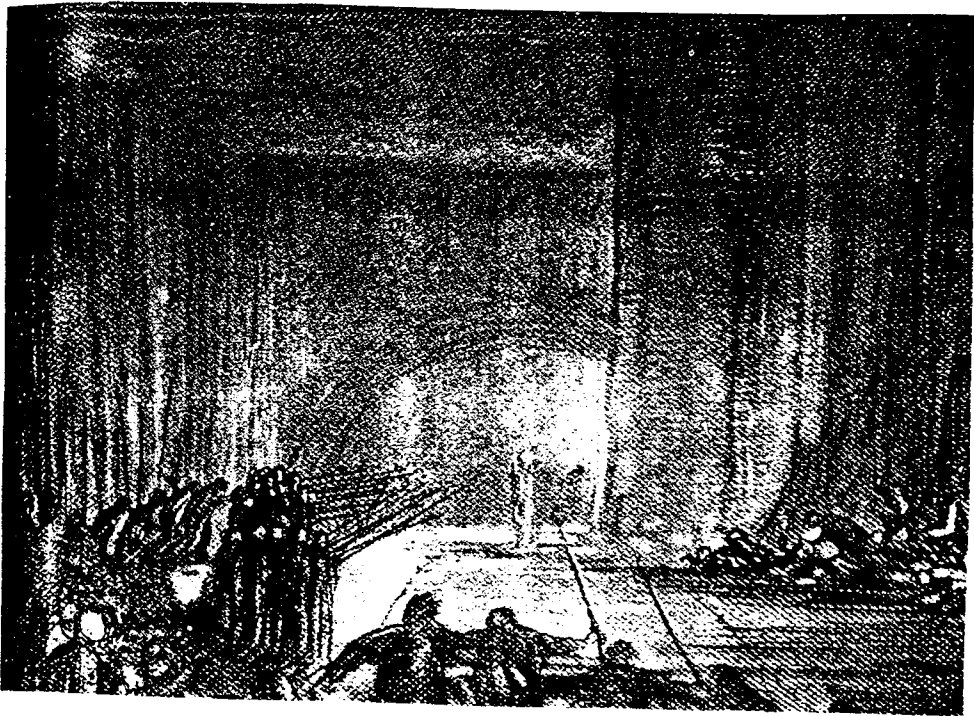
in senso lato un portato de una mentalità d'avanguardia genericamente idealista, ha le sue radici in una tradizione metafisica tipicamente inglese (e già questo basta a differenziarlo una volta per tutte dall'ondata simbolista del continente) e con la sua personalità fortissima, direi magnetica, dà ben presto una impronta singolare a tutto ciò che crea" (Marotti, 1961: 148-149). A este respecto, ya Arthur Symons, inspirado por Lamb -a quien Pater había saludado como temprano elaborador del esteticismo- esboza, también desde su contacto fecundo con la vanguardia parisina, una teoría de la presentación dramática claramente aliada con los ideales artísticos del esteticismo. Lamb fue el primero que formuló, por decirlo así, la paradoja de Shakespeare en su famoso ensayo "On the Tragedies of Shakespeare Considered to their Fitness for Stage Representation" . En éste hablaba de la grandeza espiritual y amplitud imaginativa de las obras shakespearianas que no podía menos de degradarse mediante la producción escénica. Ello en cierto modo consagraba la ineficacia de la puesta en escena rígida y espectacular de su tiempo que, basada en la imitación realista y en el ilusionismo escénico, no podía menos de ser considerada a sus ojos como una forma de arte menor. Arthur Symons, por su parte, en múltiples manifestaciones condena las convenciones escenográficas tradicionales y postula la necesidad de un nuevo drama poético, autoconscientemente artificial y más comprometido en su dimensión creativa e imaginativa de su puesta en escena, de forma que no traicionara las altas cualidades poéticas del lenguaje shakespereano. El mundo de la escena, nos dice en "Algernon Chales Swinburne" ha de componerse de una atmósfera de irrealidad y ensueño: "But, as it seems to me, the aim of the poetic drama is to create a new world in a new atmosphere where the laws of human existence are no longer recognized. The aim of poetic drama is beauty, not truth..." (Cit. en Markert, 1982: 149). Las leyes de la existencia humana son irrelevantes, sólo ha de interesar en el drama la creación de belleza (*pereat mundus, fiat art*). A Craig correspondería,

en efecto, llevar a escena este mundo ideal, comprometido totalmente con las miras del esteticismo, aún subyaciendo bajo esta transmutación un impulso fundamentalmente ético para el que había encontrado arsenal teórico en Symons (1968), quien por su parte no duda en observar que las óperas tempranas de Craig corporeizan ese ideal artístico sobre el que continuamente especulaba en sus escritos.

Por otra parte, Craig siempre se distinguió por el conocimiento de las tendencias intelectuales de su tiempo y presumía de poseer un amplio bagaje de lecturas y conocimientos estéticos que algunos de sus estudiosos entienden un nivel más bien superficial, esto es, como estrategia persuasiva que en último término pretendía justificar su aproximación iconoclasta, idea que favorece esa continua ostentación de maestros que consigna en sus obras. Aún desde la autojustificación que en último término supone el reconocimiento craigiano a las grandes figuras intelectuales de su tiempo, sin embargo, existen obsesiones más persistentes, y lecturas que de algún modo confirmaron su visión aristocrática y visionaria de la práctica de las artes, aún desde los dibujos del *Robin Hood* de Howard Pyle que tan febrilmente encendieron su imaginación cuando era niño. Basta hojear su *Index for the Story of my Days* (1957) para confirmar sus afinidades electivas: Montaigne, cuyos *Ensayos* le sirvieron como una especie de guía espiritual, los pintores del renacimiento italiano -Piero di Cosima, Ghirlandajo, Uccello, Pièro della Francesca, Mantegna, el Miguel Angel temprano, Rafael, Leonardo da Vinci, Van Eyck, Rembrandt, Canaletto, etc; entre los pintores contemporáneos, Turner, Blake, Rosetti, Ruskin, Morris, Lautrec y Maurice Denis, Whistler, Monet; entre los autores literarios, Dumas, Walt Whitman y Oscar Wilde, amigo personal de Godwin y Ellen Terry. Por lo demás, ya en su infancia Godwin y Ellen se habían encargado de rodear su existencia con exquisitos grabados japoneses y un entorno selecto, así como su juventud recibió la impronta duradera de algunos referentes teóricos



Macbeth, 1908.



Diseño para *Psyche* (ballet), 1907.

incuestionables que en cierto modo predispusieron la inquietud del joven Craig para con la mediocridad artística del medio escénico victoriano. En efecto, entre los años 1898 y 1900 se puso en contacto con los escritos de Lamb, Coleridge, Ruskin, Tolstoi, Nietzsche, Wagner y Pater.

Su inmersión en el ambiente intelectual del momento, a través de sus frecuentes visitas a las principales capitales europeas, así como su estancia decisiva en Berlín, incidieron en la radicalización de sus posiciones estéticas. Así por ejemplo, conocía el moderno funcionalismo estético y le impresionó la reconstrucción de los almacenes Wertheim en la Leipziger Platz que habían sido dirigidos por el arquitecto Alfred Messel -al que tendría en cuenta para el teatro internacional de marionetas de Dresde- trabó amistad con otro protegido de Kessler, Henry Van de Velde, uno de los artistas principales del movimiento del *Jugendstil* y a Josef Hoffman, a pintores tales como Marcus Behmer, Ludwig von Hoffmann, Max Klinger, Marius Bauer o el también novelista Jacobus van Looy, músicos como Josef Joachin, Federich Lamond o Siegfried Wagner y autores dramáticos que ensayaban experimentos en el lenguaje de índole simbólica o naturalista, tales como Hugo von Hoffmannsthal, Gerhart Hauptmann, Herman Sudermann, Hermann Bahr o Strindberg, por no referirnos ya a sus contactos con personalidades intelectuales del mundo soviético (Eynat, 1987: 54-57). Síntoma de la efervescencia artística y de la extraordinaria preocupación que suscitaban en él las cuestiones de índole estética, no sin acierto se han establecido correlaciones que consideran su intentos de legitimar una especificidad propia para el lenguaje teatral desde premisas antinaturalistas directamente dependientes de experimentos tales como la pintura metafísica de De Chirico, la abstracción geometrizable de Mondrian, el perspectivismo cubista, los *ready-made* de Duchamp, la distorsión expresionista, el atonalismo de Schoenberg o la poesía pura mallarmeana, etc, etc; todos ellos enclaves definitorios de una vanguardia que intenta legitimar su

propio lenguaje y su autonomía artística en relación al resto de las artes (precisamente serán las vanguardias posteriores, como demuestra Bürger, 1974, las que cuestionarán el status del arte en la sociedad burguesa, cuyo enclave básico lo constituye la noción de la autonomía radical de lo estético).

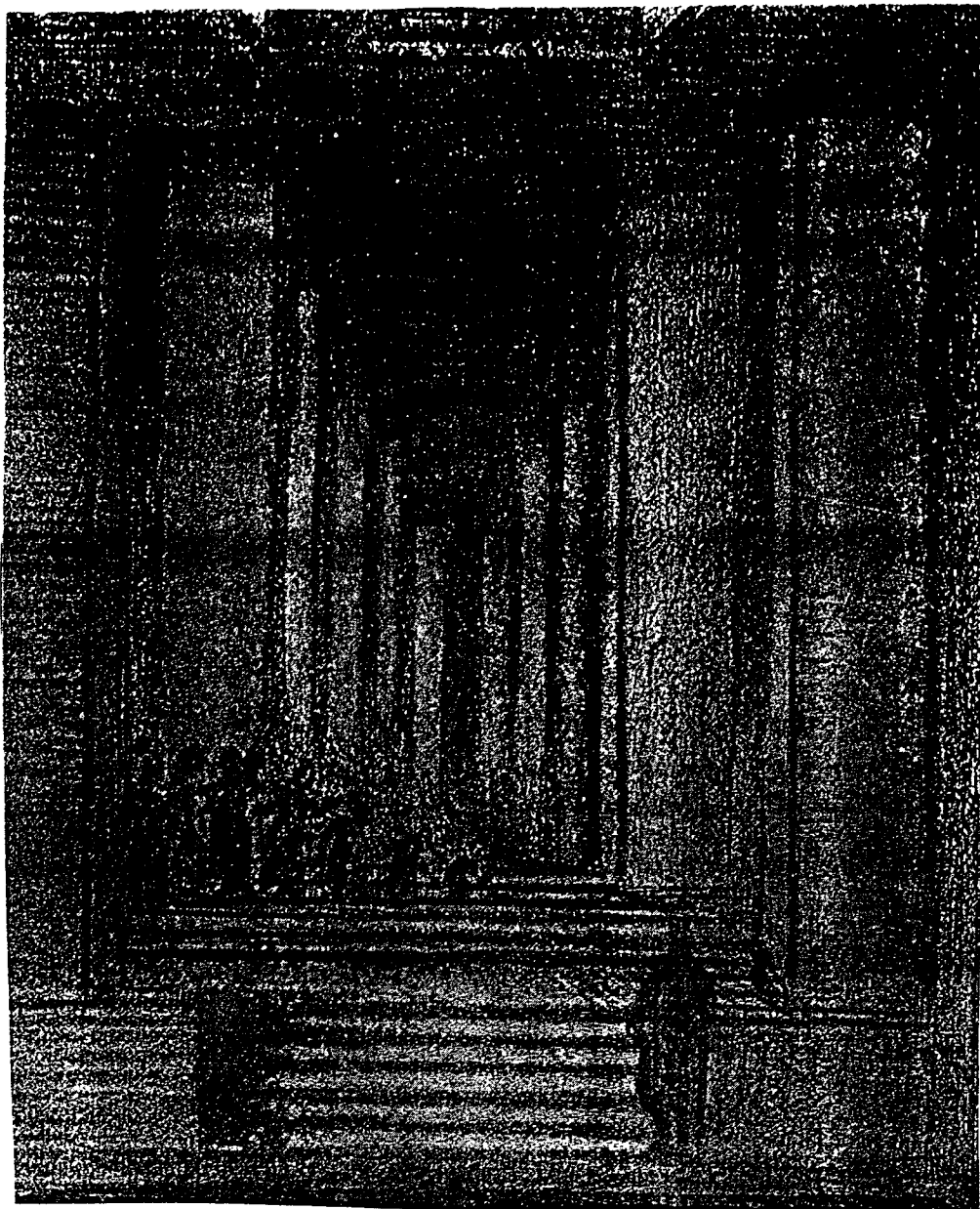
Aunque trivial a primera vista, tal recurrencia define en cierto modo la modernidad como sustrato ideológico de problemáticas aún controvertidas en nuestros días, como *humus* moral de nuestras premisas ideológicas actuales y por tanto, pertenecientes a nuestra "contemporaneidad eterna", que proyecta hacia el futuro lo que habría de considerarse desde una perspectiva más estricta como una problemática circunscrita históricamente. En cierto modo, y en lo que se refiere propiamente al ámbito teatral, es sólo a través de rebeldes estéticos tales como Appia, Craig, Meyerhold, Stanislavski, Artaud, Coupeau, etc, como la dimensión espectacular adquiere protagonismo prescindiendo de la subsidiariedad para lo dramático-literario que hasta ahora la había caracterizado, entreviendo los medios de la puesta en escena como objeto de indagación teórica y de experimentación práctica, lo que en cierto modo se ha legitimado de forma irrevocable desde las reflexiones semiológicas y más propiamente semióticas que una y otra vez reivindican un status singular para el teatro desde su polivalencia signífica irreductible bajo ningún concepto a la noción de signo lingüístico. Es ésta la influencia clave que hemos de reconocer a Craig algo más adelante, y que en realidad corrobora lo que ya Tordera (1988: 161) había avanzado como hipótesis, aún sin extraer todas las consecuencias que de ello se derivaban: "Es quizá algo a discutir con más extensión y en otro lugar la hipótesis de que cada arte ha adquirido su autonomía y especificidad cuando se ha ejercitado sobre él una reflexión teórica a fondo que le proporciona unos medios expresivos propios y una delimitación. Si ello fuera cierto el teatro como tal emerge a partir

de esas teorizaciones desarrolladas desde finales del siglo XIX".

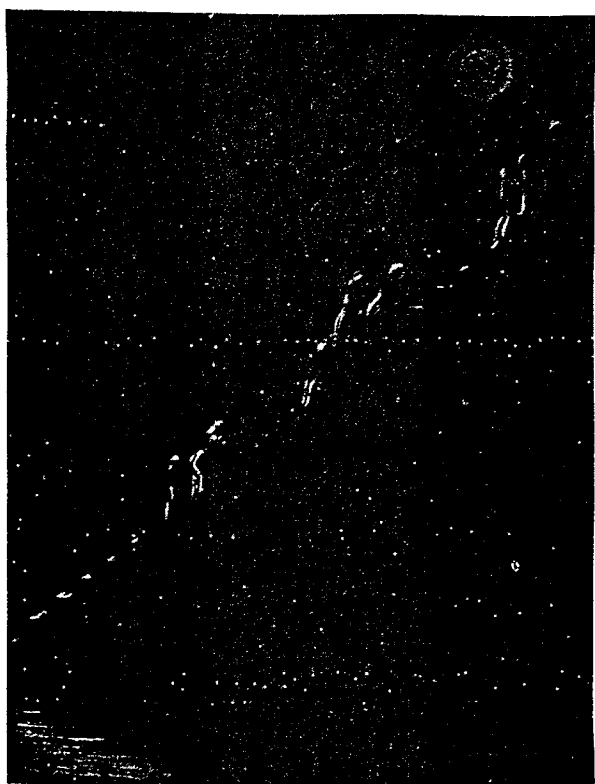
Cabe asumir, por tanto, que sobre tales premisas se ha conformado lo que de forma general, aunque también imprecisa, denominaremos como "modernidad" en el terreno del arte y de la literatura, en lo que, siguiendo a Hans Seldmayr (1955), cabe discernir como producto de tres determinaciones básicas, a saber, el afán de pureza, el geometrismo y la atención al inconsciente. En lo que se refiere a la primera determinación, el deseo de autarquía y autonomía innegociables, se advierte ante todo en las poéticas artísticas modernas el rechazo absoluto a la presencia de elementos de otras artes. En arquitectura, quizá todo el desafío que supone el movimiento constructivista-funcionalista quizá no sea debido tanto al uso de los nuevos materiales de construcción (hormigón y hormigón armado), como hasta ahora se ha venido diciendo, como a la necesidad radical de suprimir elementos de otras artes, esto es, *pictóricos* (adornos en las fachadas, en la forma del capitel de la columna, etc) *plásticos* (destierro de la columna y uso del pilar cuadrado) y *ornamentales* (desde Van Loos, el ornamento era inconcebible, según el título de su famoso ensayo, un "crimen"). La depuración extrema, por otra parte, supone abolir cualquier pretensión simbólica o alegórica en la obra de arte, así como el elemento antropomórfico o temático. La pintura, por su parte, pugnará por liberarse de impurezas plásticas (modelado de cuerpos en la superficie del cuadro por medio de luces y sombras) y tectónicas (efecto de la perspectiva renacentista), y comienza experimentando nuevos ángulos visuales, adoptando con éxito el tratamiento plano de los elementos; poco a poco, en su necesidad de afianzar cualquier vínculo con el mundo real, irá instalándose definitivamente en el terreno no figurativo. La escultura, por su parte, eliminará su mimetismo pictórico y eludirá la dependencia tectónica que en ocasiones la había caracterizado; en su lugar nos ofrece formas no figurativas y una dinámica de volúmenes que

juega con su delimitación espacial. Igual sucede con la poesía, como ya observamos en su momento, intenta liberarse de todo lastre humano y aspira a construir de su propia enunciación poética desligada de todo lo real la destilación artística suprema. Por último, también la más voluble y sentimental de las artes, paradójicamente también la más determinada, la más afín a la numerología cósmica, también acusa ese desligamiento de toda anécdota humana, ese empeño casi obsesivo de delimitar su propio terreno y su autarquía de medios expresivos, pero mucho antes en el tiempo: ya Wagner había concebido a este respecto la posibilidad de elaborar una música absoluta que se opondría a las pretensiones de la música descriptiva, y que quizá tenía su expresión más plena en la posterior música dodecafónica (como testimonio de una errónea generalización de su programa, sólo concebible desde sus propias coordenadas históricas, podemos observar cómo Wagner consideró como "absoluta" la música tonal vienesa del siglo XVI, algo que no puede menos de parecernos absolutamente anacrónico).

La segunda determinación, el geometrismo, nos muestra sin embargo la cara oculta de tan enjundiosas proclamas históricas y de sus derechos de autodeterminación; si la absolutividad o la "pureza" ya nos mostraban un arte absolutamente desligado del hombre, que se convertía en auténtico "fetiche", como tantas veces había denunciado Adorno, la atracción por las formas geométricas e incluso la resonancia trascendental asumible en toda perfectibilidad numérica, nos demuestra que este nuevo arte, lejos de seguir su propia inercia, se muestra ahora objeto de una nueva heteronomía, el geometrismo. Ello parece íntimamente ligado, por otra parte, a las nuevas prerrogativas que impone el lugar preponderante que ha tenido la tecnificación en nuestro siglo, símbolo asimismo del poderoso crecimiento del progreso y del poder del hombre, con la consiguiente romantización de la esfera mecánica que ello ha posibilitado en último término. La atención al inconsciente, por su



Escena, 1907.



Escena, sin fecha.

parte, polarizada sobre todo por los surrealistas, se mostraría exponente de una insatisfacción profunda, de una puesta entre paréntesis de ese mundo tecnoide, burgués y confiado, de su anodina existencia y reprimidas lagunas inslvables, transponiendo así a la esfera artística lo que en parte se debía a un impulso exhibicionista de mostrar estados anímicos en magma.

Ahora bien, a nuestro parecer, lo que Seldmayr (1955) denomina como "ideales extraartísticos del arte moderno" -pureza, geometría, técnica o inconsciente-, aún desde la licitud metodológica de su reduccionismo, forzosamente abstraen las tempranas formulaciones del problema. En efecto, el historicismo de las corrientes artísticas de las primeras vanguardias frecuentemente realiza un salto cualitativo y cronológico para adentrarse ya de lleno en los manifiestos iconoclastas y en las propuestas demoledoras, así como en los resultados más felices de la práctica de un nuevo arte impactante e incomprensible. Por otra parte, ya Williams nos previene así mismo de la peligrosa confusión entre *modernidad* y *vanguardia*, en lo que ésta última conlleva de cuestionamiento de la propia institución (Williams, 1987: 41 y ss.). Algunos autores hablan de una primera y una segunda vanguardia, otros aducen una *reductio ad absurdum*, mientras que las reflexiones más amplias no dudan en eludir tal problemática y resolver las manifestaciones vanguardistas como producto de una virtualidad azarosa. Conviencentemente, Williams habla de "secularización", concepto que posee una enorme capacidad explicativa; por su parte, Francastel celebra el arte abstracto no desde los consabidos manifiestos de Klee y de Kandinski, sino como programa fraguado en el movimiento idealista antiguo, como hemos tenido ocasión de comprobar (1990: 200). Ello nos previene, por tanto, de reducir la vanguardia a sus rasgos extremos, tales como la poesía fonética o la abstracción espeluznante de los lienzos de Mondrian, para atender a su proceso de progresiva

introspección formal en detrimento de cualquier pretendida referencialidad o ligazón como términos del mundo visible. Y es que en efecto la atención predominantemente formal, es decir, a las propiedades intrínsecas de los materiales artísticos, se produce al depurar afirmaciones programáticas anteriores, las simbolistas en este caso, de su impregnación trascendente y religiosa. Así lo pone de manifiesto Williams con ocasión de una observación de Eijenbaum a este respecto: "La observación es exacta en un sentido limitado, aunque fueron precisamente los simbolistas quienes habían hecho de manera más clara un renovado hincapié en el valor intrínseco de la palabra poética. Vista desde este ángulo, la palabra no era señal de algo que estaba más allá de ella, sino un significante con sus propias características materiales que, a través de un uso poético, encarnaban un valor, en vez de expresarlo o representarlo. Es cierto, pues, que este valor tenía para los simbolistas un sentido especial: la palabra poética como ideoglifo del misterio o del mito (...) Podemos entonces seguir considerando la 'resurrección', 'emancipación' formalista de la 'palabra poética' de los simbolistas. En su lugar, lo que se proponía seguir siendo un 'lenguaje literario' específico pero definido ahora en función de la palabra como material fonético empírico" (Williams, 1987: 43-44).

En efecto, fueron los simbolistas los primeros que habían defendido la exclusión del significado referencial del lenguaje, por continuar el ejemplo literario de Williams, para dar lugar en él a la taumaturgia de la revelación sacral y de la intuición animista así como a sus hondas resonancias míticas -la realidad sensible manifestaba en último término una verdad espiritual, como vimos-, y por ello fueron los auténticos revolucionarios de una forma de hacer poesía o arte que saludarían en parte sus sucesores; sólo hacía falta un paso más para "abolir" su tauteoría. Estos, no obstante, aportarían a la vehemencia de sus antiguas proclamas toda la arrogancia y provocación

características de lo que se conoce como retórica de vanguardia. Nos interesa poner de relieve, en este sentido, la raigambre de esta decisiva inflexión posterior en el simbolismo tardío que determinará profusamente el formalismo promisorio de que harán gala las prácticas modernas. En virtud del mismo, se atiende no tanto a una renuncia al figurativismo para dar cuenta de una realidad interior, incomunicable del propio artista, como a ese autotelismo que se manifiesta cuando la problemática artística se define únicamente formal, espeluznantemente absoluta o pura o como se la quiera llamar, prescindiendo de todo lo que no sea el fraccionamiento geométrico perfecto de su propio material (como en la sátira de Sterne, en la que los liliputienses troceaban en perfectas figuras geométricas los alimentos): "El supuesto abandono de los contenidos 'cotidianos' halló una racionalización posterior, por ejemplo en Adorno, en la idealización de la forma como imagen auténtica, definidora del arte", nos dice Williams (49). En último término, por tanto, podemos afirmar que la problemática estrictamente formal excede las pretensiones metafísicas que la posibilitaron, pero sigue instalada incontrovertiblemente en un difuso irracionalismo que se legitima desde la destilación suprema de medios expresivos que constituyen cada una de las artes y su inclinación irremediable hacia nuevas heteronomías.

El lugar de Craig en esta fascinante trayectoria se sitúa precisamente en la encrucijada de la misma, en una dialéctica que desde el oscurantismo de ese interregno (1880-1914) al que Williams había relegado su generación, que le procuró su herencia intelectual esteticista, hasta las visiones escénicas o los esbozos únicamente dedicados a la investigación formal de nuevas formas pictóricas que justifican su labor como artista plástico y hombre de teatro comprometido estrechamente con los logros artísticos más encomiables de la primera vanguardia, desarrolla con fortuna en su obra un aspecto profético, pero también restaurador de toda una tradición, a sus ojos infinitamente

valiosa; programa, al fin y al cabo, prefigurado por Schelling, uno de sus mentores, aunque quizá el propio Craig era ignorante al respecto: "El verdadero futuro sólo puede ser el resultado común del poder destructor y del poder conservador. Ciertamente, no son los espíritus débiles, dominados por el evangelio de una nueva época, sino los espíritus fuertes simultáneamente aferrados al pasado, los que pueden motivar el verdadero futuro" (Cit. en Sedlmeyr, 1955: 129). En efecto, en esa lectura mitopoética que lleva a cabo Craig de la historia del teatro, admite en él de forma subyacente una unidad estructural carente por completo de determinaciones diacrónicas (de manera semejante a la crítica arquetípica de Frye o al concepto de tradición eliotiano) de forma que, al igual que admite una continuidad sin rupturas entre modelos sociales finiquitados y las deseables reformas sociales y políticas de la sociedad actual que acabarían con el presente estado de anarquía, observa la necesidad de un retorno a los principios artísticos de la antigüedad que auspiciarán un nuevo hito significativo dentro del ámbito de la creación imaginativa.

Ahora bien, ¿en qué consiste esta reteatralización del teatro, esta propuesta de "teatro total" que hace Craig? El mismo nos dice, en una de las afirmaciones más antologadas y prestadas a la exégesis -manifestación afortunada ésta que sus seguidores no dudan en formular encomiásticamente de forma literal-: "The Art of the Theatre is neither acting nor the play, it is not scene nor dance, but it consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting; words, which are the body of the play; line and colour, which are the very heart of scene; rhythm, which is the very essence of dance" (Craig, 1911: 138). Definición "tautológica", la califica Pavis (1980: 41) en una dudosa generalización histórica, pues si bien hoy día, según aduce este autor, "la mayoría de los teóricos están de acuerdo en que el arte teatral dispone de todos los medios artísticos y tecnológicos conocidos en una época dada", tal concepto

tiene una datación cronológica determinada, y pensar de otra manera supone una lamentable reducción esencialista.

De estos elementos, el teórico inglés prioriza la acción, fiel a su creencia en el origen ritual del teatro y, por tanto, en el surgimiento de éste del movimiento y de la danza. De acuerdo con ello, el gesto y la danza distinguirán en el teatro antiguo lo que en el indigno falseamiento literario de lo teatral significaría acción en prosa vs. acción poética. En ello, por otra parte, tampoco se alejaba mucho los antropologistas de Cambridge, y ni siquiera del propio Wagner, si bien es de rigor observar la manera en que define ahora Craig el arte teatral como unión armoniosa de elementos auditivos y visuales, frente a la *gesamtkunswerk* e incluso frente a la jerarquía de elementos teatrales de Appia. En efecto, Craig no busca tanto unir las artes como utilizar de manera armónica esos elementos que, independientemente de que constituyan el instrumento propio de otras artes, se convierten en material definitorio de la propia especificidad teatral. Se singulariza así frente a la corriente principal de la historia de la estética que había explicado el teatro como síntesis o fusión de artes diferentes, y en su lugar defiende una nueva hipótesis, que a partir de ahora se irá imponiendo de forma definitiva, en la consideración del teatro como arte autónomo provisto de especificidad. Nuestro autor es consciente de que cada arte tiene su medio propio (el poema, palabras; la música, notas; la pintura, líneas y colores) pero entiende la superioridad radical de dos artes, la arquitectura y el teatro, que se caracterizan por su naturaleza mixta: el arquitecto ha de trabajar sobre líneas y colores, pero también sobre distintos materiales de construcción. Craig no puede menos de anticipar esa pureza expresiva de la que nos hacíamos eco anteriormente, pero adviértase que la mixtura de elementos estéticos que define la especificidad de tales artes equipara conceptos de orden estético -tales como la línea o el color- y material de base o materia

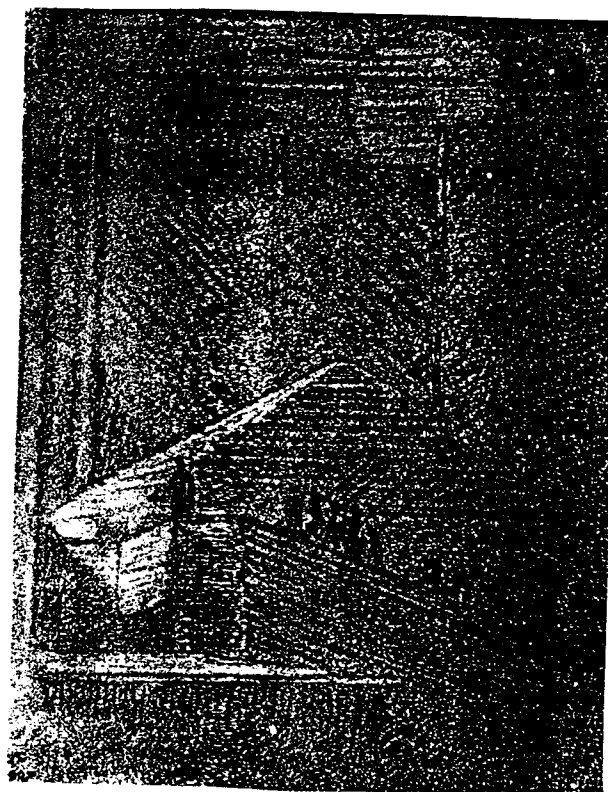
prima que invariablemente el artista somete a un proceso de transformación, tales como el mármol o el granito. Así, cuando aduce que el artista habrá de usar, según su diseño artístico, a su gusto la palabra, las notas y las líneas o colores, contrariamente a la depuración progresiva que irá haciendo su aparición en su obra está afirmando en un principio la necesidad de incorporar elementos expresivos constantes tales como lo tectónico, así como lo poético en estado puro. Es cuando el teatro se propone en primer lugar una tarea propiamente interpretativa, aún caracterizada por su dependencia para con la tradición del drama escrito, pero sin que esto le suponga relegar la tramoya escénica como parte accesoria o secundaria respecto del texto dramático en sentido aristotélico. Se trataría por tanto de procurar la adaptabilidad completa de la puesta en escena al sustrato poético de la obra dramática, lo que no supone de ningún modo una ilustración de la misma, sino una equivocidad de carácter semántico: un símbolo sustituye a otro.

El teatro, en consecuencia, derivará su especificidad intrínseca de la intensificación de efectos artísticos heterogéneos que alcanzan una función radicalmente diferente en la deseable unidad compositiva de la escena. El único axioma o verdad irrenunciable lo constituye la arreferencialidad; el referente material que intentaba ser reproducido con exactitud desde el contenidismo explícito naturalista deja paso a una interpretación simbólica que actualiza todas las referencias a la inefabilidad, a la plasmación de un mundo interior del artista incommunicable, y la validez universal de lo estatuido en la representación (vid. Canoa, 1987). De lo que no cabe ninguna duda, por tanto, es que, también para Craig, las artes modelo serán las atemáticas por naturaleza, es decir, las que menos eficacia instrumental o comunicativa han poseído a lo largo de la historia de las artes.

Puesto que la teoría de Craig en buena parte se debe al intento de depurar la escena del papel hegemónico que hasta ahora ha caracterizado al texto dramático, no es de extrañar que Craig defienda con vehemencia la concepción del teatro, ya desde su misma etimología, como arte visual en esencia, que se dirige no tanto al intelecto como a los sentidos, actualizando así la tradición sensualista británica que Guerrero Zamora formula como traducción de lo anímico en lo material, "dándose en él esa ambivalencia paradójica por la cual a una mayor exaltación mística corresponde una más compleja sensualización" (1961: 345). Se trata, tal y como recoge Bablet de un manuscrito inédito, de "révéler à l'âme à travers l'oeil" (1965: 291), a la manera del profuso alarde decorativo de las Iglesias católicas que induce en el fiel sentimientos sobrecogedores, aún no vislumbrando más que oscuramente el sentido de tales ornamentos. Para Craig, heredero del misticismo blakeano y del esteticismo moral, lo visual es lo plenamente imaginativo, en una nueva formación del discurso que desplaza la antigua conexión de finales del XVIII y XIX entre lo literario y lo propiamente imaginativo, cuyo elemento de inteligibilidad era considerado espúreo por parte de Craig. Se trata por tanto de revelar una verdad superior, de compartir un ceremonial que sólo es concebible desde un estado irracional de aguda hipersensibilidad; no se trata de complacer a la vista -el extraordinario apego que Craig siente por el color negro estriba precisamente en que no es agradable para la visión, no es nada sensual pero a la vez tiene gran capacidad sugestiva- sino de mostrar el "secreto escénico" (1911: 30-31): "Therefore approach it from all sides, surround it, and do not let yourself be attracted away by the idea of scene as an end in itself, of costume as an end in itself, or of stage management or any of these things, and never lose held of your determination to win through to the secret" que desde la moralidad esteticista es equiparable con la suprema verdad y la suprema belleza, "the secret Which lies in the creation of



El rey Lear, 1908. Acto II, escenas 1, 2 y 4.



Proyecto, 1907.

another beauty" (ib.).

Obviamente, el artista de teatro ha de ser el único oficiante de esta ceremonia que es prolongación de su voluntad única, expresión de su pura creatividad personal y su don visionario. Si bien la concepción del director no era totalmente nueva, ya que los directores habían ido tomando poder en Europa (Duque de Saxe-Meiningen en Alemania, Granville Barker y Beerbohm Tree en Londres, Stanislavski en Moscú, Otto Brahm y Reinhardt en Berlín, así como los pioneros, Antoine y Lugné-Poe en París; hay que tener en cuenta, sin embargo, que Craig le dió fundamentos estéticos por primera vez, elevándolo al nivel de auténtico artista creador. Este director artista, por su parte, vislumbra las posibilidades del teatro como medio creador, no ya sometido a su limitación como estrategia representativa. Se reducirá así la representación a su esencia únicamente visual, como expresión de la inefabilidad estética que es su último objetivo, que Craig expresa con su mejor estilo rapsódico (frases entrecortadas, asíndeton, paralelismos sintácticos, desviaciones del deletreo estándar, anacolutos y tono poético elevado). Ni qué decir tiene que el actor es un medio más de este ideal de belleza entendido en términos absolutos, que sólo mediante una disciplina intensa y su maleabilidad extrema puede servir de instrumento adecuado para el creador artista. Encontramos así pues una nueva formulación de un ideal esteticista que atiende a lo que Craig y otros calificaban como degeneración intolerable del teatro moderno: falta de unidad, préstamo indiscriminado de otras artes, intrusismo de pintores y dramaturgos, comercialismo, comercialismo, realismo, etc.

Tendremos ocasión de analizar su complicidad manifiesta con las corrientes artísticas del momento, los rasgos principales de la nueva organicidad artística del espectáculo que impone Craig y el paso decisivo que los hace confluir en una misma preocupación formal de extraordinarias

implicaciones. Bástenos ahora, como conclusión que apunta someramente incidencias globales, la certera valoración que otorga Roubine a este proceder teatral: "Celui d'un théâtre affranchi de toute imperfection humaine, d'une scène aussi soumise à la volonté créatrice du 'régisseur' que la page blanche ou la toile vierge peuvent l'être à celle de l'écrivain ou du peintre. Le rêve de Craig, c'est une boîte scénique (il ne récuse nullement le théâtre fermé à l'italienne) diffusant des images plastiquement parfaites. C'est aussi un théâtre-temple accueillant un public de fidèles pour qui le théâtre se déploiera avec le majesté d'une liturgie de l'espace et du temps. Un tel rêve ne va plus cesser de hanter le théâtre occidental. Son accomplissement le plus récent, c'est peut-être du côté des réalisations de l'Américain Bob Wilson (...) ou de l'explosion multiforme d'un théâtre choréographique qu'il faut chercher dans les années 1980" (1990: 149).

4. LA POETICA ARCADICA DE EDWARD GORDON CRAIG

4.1 EL INTENTO DE CREACION DE UN ARTE NACIONAL.-

Lo que se ha dado en llamar nuevo movimiento teatral, del que Craig se consideró introductor legítimo en el Continente, comprendió un replanteamiento serio y novedoso del carácter acomodaticio del cartel y representaciones teatrales decimonónicas. Los nuevos dramaturgos (Ibsen en Noruega, Galsworthy, Barrie y Shaw en Inglaterra, Maeterlinck en Bélgica, Rostand y Brioux en Francia, Strindberg y Hauptman en Alemania, Mackaye y O'Neill en América, Chejov y Tolstoi en Rusia, etc) intentaron explorar al máximo la densidad dramática y la introspección psicológica de los personajes en sus piezas de tesis, mientras que, de forma complementaria, lo que *grosso modo* podemos caracterizar como movimiento teatral estético eligió en la renovación de los obsoletos medios de producción escénica naturalista su principal campo de batalla. Una mayor atención hacia la recurrencia visual de la obra y la consecución de una atmósfera homogénea para la idea dramática desafiaron el carácter ampuloso y redundante de los medios expresivos realistas convencionales para centrar el énfasis sobre la acción -en sentido físico y no dramático, esto es, no como desarrollo de un argumento- y un cuidadoso despliegue de la estructura escenográfica y musical, con vistas a producir un efecto armonioso en el conjunto escénico, lo que llevarían a cabo directores tales como Reinhardt en Alemania, Copeau en Francia, Meyerhold, Stanislavski y Bakst en Rusia, Littmann y Fuchs en Austria,

Jones en América o Barker y Craig en Inglaterra, siendo éste último si no el portavoz más eminente y reconocido, sí desde luego uno de sus componentes más activos y polémicos.

En lo que se refiere más concretamente al teatro inglés, las nuevas reformas sólo se dejarían sentir levemente en el Teatro Independiente. Fundado en 1891 por J.T. Grein, cabe reconocer a la sociedad escénica que lo respaldaba un papel activo en la divulgación de las nuevas concepciones escénicas, si bien la mayor parte de su repertorio estaba dedicado a la difusión del naturalismo, a la manera de los muchos Teatros Libres que estaban surgiendo en Europa. En cualquier caso, con la visita del *Théâtre de L'Oeuvre* en 1895 se produce un conocimiento temprano de la dramaturgia de Maeterlinck, y poco después se darán a conocer también Ibsen y Shaw (*Pelléas et Mélisande*, *Rosmersholm*, *L'Intruse*, etc). Los promotores del nuevo drama, interesados por la última moda parisina, a saber, obras majestuosas y estáticas de atmósfera densa y pletóricas de evocaciones metafísicas, seguían con atención el entramado de la poesía dramática de Maeterlinck, se solazaban con las charlas de Verlaine, su héroe francés, o las del circunspecto Mallarmé, y se interesaron sobremanera por los teatros de marionetas (cuyas posibilidades extraordinarias habían mostrado Jarry o Signoret), o el aspecto festivo y colorista del *music-hall*. El contrapunto a estas tendencias lo formaba la tradicional línea historicista y sus elaboradas puestas en escena, que de la mano de Beerbohm-Tree en *Her Majesty's Theatre* siguieron haciendo las delicias del público hasta bien entrado el siglo.

En cualquier caso, Craig se relacionaba no tanto con las personalidades más relevantes del mundo escénico londinense como con los artistas del *New English Art Club* cuyo principal ámbito de actuación era el de las artes gráficas. Con ellos aprendería a usar de forma audaz la

línea, el color y la luz, estableciendo a partir de ahí los principios estructuradores de sus controvertidas reformas decorativas. De hecho, los éxitos de sus primeras producciones fomentaron una cierta arrogancia personal que le llevaría a enfrentarse peligrosamente con la infraestructura teatral de su tiempo, formulando su ideal del nuevo arte en términos ambiciosos y ofensivamente iconoclastas cuya magnitud difícilmente tenía cabida en los pequeños y anodinos teatros de arte londinenses. Artista de moda, su anticonformismo concibe instrumentos adecuados para llevar a cabo los sueños de monumentalidad de su estética visionaria sin sucumbir a las tristes leyes de la oferta y la demanda que despóticamente se habían instaurado en el terreno de la escena. En este sentido, Craig se refiere una y otra vez a la necesidad de propiciar una reforma administrativa para que desde las instancias gubernamentales se ponga en funcionamiento una infraestructura teatral que responda a intereses propiamente artísticos. Así lo corrobora Eynat (1987: 41): "Whenever Craig spoke about 'his theatre', he meant a well-established institution, enjoying a big budget, with a solid social, financial and cultural backing and active on an international scale. He meant, in fact, the sort of thing he planned, later on, for the Über-marionette International Theatre in Dresden". No obstante, si bien todos los historiadores de teatro han coincidido en resaltar la frustración personal de Craig al no tener la oportunidad de dirigir una auténtica compañía de actores y un teatro propio, obsesión persistente a lo largo de sus manifestaciones públicas, escritos y diarios, ninguno de ellos ha sabido interpretar de forma correcta, a nuestro entender, las implicaciones globales de esta institución poderosa y autónoma que sustenta los sueños de megalomanía craigianos.

En efecto, el error más común de la lectura de Craig en términos únicamente (o predominantemente) esteticistas estriba en ignorar el carácter de enunciación orgánica que constituía su teoría en último

línea, el color y la luz, estableciendo a partir de ahí los principios estructuradores de sus controvertidas reformas decorativas. De hecho, los éxitos de sus primeras producciones fomentaron una cierta arrogancia personal que le llevaría a enfrentarse peligrosamente con la infraestructura teatral de su tiempo, formulando su ideal del nuevo arte en términos ambiciosos y ofensivamente iconoclastas cuya magnitud difícilmente tenía cabida en los pequeños y anodinos teatros de arte londinenses. Artista de moda, su anticonformismo concibe instrumentos adecuados para llevar a cabo los sueños de monumentalidad de su estética visionaria sin sucumbir a las tristes leyes de la oferta y la demanda que despóticamente se habían instaurado en el terreno de la escena. En este sentido, Craig se refiere una y otra vez a la necesidad de propiciar una reforma administrativa para que desde las instancias gubernamentales se ponga en funcionamiento una infraestructura teatral que responda a intereses propiamente artísticos. Así lo corrobora Eynat (1987: 41): "Whenever Craig spoke about 'his theatre', he meant a well-established institution, enjoying a big budget, with a solid social, financial and cultural backing and active on an international scale. He meant, in fact, the sort of thing he planned, later on, for the Über-marionette International Theatre in Dresden". No obstante, si bien todos los historiadores de teatro han coincidido en resaltar la frustración personal de Craig al no tener la oportunidad de dirigir una auténtica compañía de actores y un teatro propio, obsesión persistente a lo largo de sus manifestaciones públicas, escritos y diarios, ninguno de ellos ha sabido interpretar de forma correcta, a nuestro entender, las implicaciones globales de esta institución poderosa y autónoma que sustenta los sueños de megalomanía craigianos.

En efecto, el error más común de la lectura de Craig en términos únicamente (o predominantemente) esteticistas estriba en ignorar el carácter de enunciación orgánica que constituía su teoría en último

término, cuyo punto axial lo constituía la defensa explícita del teatro en su carácter de institución pública subvencionada por el estado sin ningún ánimo de lucro y legitimada ideológicamente por éste. A ella habría de accederse mediante una rigurosa y disciplinada formación previa (escuela-laboratorio o taller), a lo que se añade un poderoso instrumento propagandístico de sus intereses artísticos y de su cometido: es sí como hay que entender un proyecto editorial tan ambicioso como pueda serlo *The Mask*. Craig era perfectamente consciente de la magnitud de tal proyecto, la creación de la infraestructura permanente de un teatro nacional a su cargo, si bien con el paso del tiempo adopta un tono más matizado, ya que Craig, de acuerdo con su exilio forzoso debido a la incomprensión británica, traslada sus expectativas hacia un proyecto a gran escala de carácter internacional, como afirma con toda claridad en una de sus muchas manifestaciones editoriales: "The IDEA in obedience to which *The Mask* was founded was that of a New Theatre which should replace the existing one; an Idea which, conceived rapidly, needs time to develop naturally: its purpose was to support and advance and link together that group of younger men in the European Theatre who are devoting their lives to the realisation of that Idea. Thus *The Mask* is not an isolated fact, it is part of an organic whole, another part of that whole being the School for the Art of the Theatre, also started in Florence, also brought into being for the realisation of the same Idea (1913a: 12). No existía lugar a dudas, por otra parte, sobre el objetivo a conseguir -"the duty of the theatre (both as Art as an Institution) is to awaken more calmness and more wisdom in mankind by the inspiration exhaling from its Beauty" (3)-, ya que Craig defiende hasta sus últimas consecuencias la doble naturaleza del teatro como *arte*, esto es, como manifestación espiritual más elevada por parte del hombre, e *institución* que tiene que ver con propósitos de cohesión social fácilmente asimilables a las doctrinas sociológicas del momento (recuérdese aquel profesor de la Sorbona que terminaba sus alocuciones con un certero "Durkheim o Ruskin, decidan

uds." -o Craig, podríamos matizar nosotros-).

Por otra parte, la idea de un arte al servicio del Estado y tutelado por éste, al margen de toda actividad comercial y con unas funciones ideológicas claramente determinadas, mostraba grandes afinidades con los modelos totalitarios fascistas, con los que Craig había tenido ocasión de ponerse en contacto a raíz de sus largas estancias en Italia y sus frecuentes visitas a Alemania, donde su estancia más prolongada se había producido antes de la primera guerra mundial. Las manifestaciones de Craig son inequívocas a este respecto; haciendo gala del conservadurismo explícito que caracterizaba al pensamiento social inglés en relación a la democracia liberal burguesa, no puede menos de sentirse fuertemente atraído por un modelo antagónico de culto a la autoridad, a las organizaciones jerárquicas y a la visión totalitaria del Estado que sostienen los tempranos movimientos fascistas europeos, a los que a su vez sirve de blanco principal el liberalismo político y económico. La connivencia de ambos proyectos se produce ya desde las simpatías comunes por la seducción visual que caracterizan también al ideal artístico del reaccionarismo; la imagen emblemática se privilegia por su carácter enfático y la emotividad irracional que suscita en aquellos que la contemplan. El lenguaje, aún el puramente artístico, contiene una lógica que es menester suprimir a toda costa, ya que los ideólogos del fascismo son conscientes de que es necesario sustituir las "ideas pensables" por "imágenes sensibles" (Cirici, 1977: 30), cuyo impacto emocional en el receptor se produce de manera instintiva sin mediación del intelecto, duplicando con ello su eficacia e impidiendo a toda costa la puesta en marcha de mecanismos de defensa. En lo que se refiere a otras características del modelo cultural de los movimientos autoritarios, obsérvense las palabras que Cirico dedica al arte fascista alemán, que se desarrolló a la sombra del irracionalismo artístico que había caracterizado la Alemania de principios de siglo

frente a otras corrientes tales como el expresionismo y su denuncia explícita o a las pretensiones revolucionarias del arte proletario: "El arte nuevo que el partido se empeñó en producir inspiraba el pesimismo respecto de lo técnico, aprendido en Spengler, la esperanza de un retorno a lo primitivo, el rechazo de la historia, la moral del sacrificio y la impasibilidad ante la sangre, heredada del prusianismo, la exaltación de los aspectos físicos del hombre, heredada de Nietzsche, con la glorificación del cuerpo, de la raza, del deporte, de la salud, la fuerza y la juventud. Un último aspecto, muy importante, era la voluntad de adornar la revolución de la clase media con los prestigios de los reyes y los grandes señores de la aristocracia. Este aspecto es el que confiere más *estilo* al arte de los nazis, puesto que exige que cada obra parezca más noble de lo que es. Con esta autopropaganda presente en ella misma, se instala el *Kitsch* como elemento típico de lo nazi (...) Es interesante notar la duplicidad del arte nazi. Si, para el poder, era así lujoso, fastuoso, monumental y heroico, exigía para la vida privada otro tipo de decisiones. Unas son las virtudes para mandar y otras las virtudes para obedecer. Para la vida privada se exigía un marco pre-industrial, bucólico, tradicional, folklórico, en un romanticismo de lo plácido, de lo quieto, de lo inmutable y convencional" (39). Encontraremos muchas de tales inclinaciones en el arte que impulsa Craig, al menos que lo sustenta ideológicamente desde el anticapitalismo visceral que vislumbra el estado jerárquico y autoritario como tercera vía entre el capitalismo y la revolución, desórdenes anárquicos indeseables por igual.

Ha de tenerse en cuenta, por otra parte, que Craig no parte del ideario nacional-socialista para establecer sus presupuestos artísticos, sino que acaba reconociéndose en este modelo desde premisas ideológicas diferentes, puesto que su teoría estética está fuertemente impregnada del pensamiento sociológico inglés así como de su despotismo

personal. Por ello el fascismo italiano se adecuaba a la perfección a sus premisas artísticas, ya que, como había puesto así mismo de manifiesto Cirici, Mussolini, contrariamente a Hitler, rechazaba el dirigismo artístico y "prefirió el camino de pactar con los artistas considerados libres y de captarlos por medio de la corrupción" (34). Era un arte al servicio del estado, pues, "a posteriori". Craig, por otra parte, confiesa el entusiasmo que le produce el surgimiento de tales regímenes autoritarios y deposita en ellos esperanzas que no podrían menos de verse defraudadas. Obsérvese, por ejemplo, la euforia que le produce la avanzada fascista en Italia que compagina sorprendentemente con su monarquismo político: "Suddenly - the latest news. The Fascisti have taken over the government of Italy and the great little king of Italy has acted like a king -wonderful - almost unprecedented. The ministers of the Crown brought him a paper to sign which would when signed let loose the regular army against the Fascisti. He refused to sign. The ministers resigned and the Fascisti are called in to govern. If this does not teach the other nations how to deal each with his own, it will mean that the people of each nation are happy to be slaves under do-as-was-done-last-time governments. (...) Exit humbug - enter men who are serious and sincere. Incredible 1922! (...) I have no idea what it will mean to outside affairs - France - England - but I know it means fresh life to Italy, in Italy. For it means not only doing away with silly ministers who thrive on false values, it means the doing away with the types who run Covent Garden theatre - who whine in journals - who are 'very artistic' - o 'very religious' or 'very free' or very this or that. All nonsense goes through (...) a king having acted like a royal person. To know what it feels like one must be in Italy. It's a touch or a wave of the ancient grandeur coming out of the skies" (Cit. en Rose, 1931: 157-158). Como se advierte aquí, desde su punto de vista la toma de poder de los fascistas suponía la restauración del orden y de la disciplina frente a la desintegración del estado y la anarquía que la

preponderancia del mercado había favorecido en los regímenes socialdemócratas, carentes por completo de una mitología colectiva que fomentara los valores espirituales en detrimento de los económicos. Sus simpatías totalitarias, por otra parte, dieron lugar a negociaciones con los nazis a través de Sir Heinrich Heim con objeto de tratar la cuestión de la venta de su colección teatral, que iba a ser trasladada a Dresde cuando finalizara la guerra. Estas negociaciones, sin embargo, fueron interrumpidas tras la derrota alemana (E. Craig, 1968). Ello motivó que su colección fuera comprada finalmente por la Biblioteca Nacional de París, donde se encuentra en la actualidad. Se explica así, por otra parte, la benignidad con la que fue tratado por las autoridades en el París ocupado, así como la protección que las autoridades italianas prestaron al Arena Goldoni, demasiado tardía, por desgracia.

Hemos de insistir, por tanto, en que Craig reconoció una afinidad con la enunciación artística orgánica fascista de forma bastante posterior a la producción de su bagaje artístico y teórico más relevante, aunque ineludiblemente las motivaciones ideológicas y los rasgos más acusados de ambas teorizaciones, colosalismo, megalomanía, énfasis en lo visual, en el irracionalismo, etc, o el recurso utópico a modelos preindustriales feudalizantes, tal y como vimos en relación al pensamiento del esteticismo moral inglés, habrían de coincidir por fuerza. Mucho antes de que los ideólogos del estado la hubieran hecho explícita, ya Craig oponía la mera "publicidad", aquejada de economicismo y afán de lucro, a la necesaria "propaganda", pretendida como forma de proselitismo espiritual y por ello mismo saludable y necesaria, aunque al fin y al cabo termine repercutiendo sobre la financiación de sus proyectos: "Advertisement and Propaganda differ in this respect; that whereas Advertisement is made solely for the sake of pecuniary profit, Propaganda is made for the sake of a doctrine or principle (...) To do so you have only to become a member of the Society of the Theatre which is

allied with the School for the Art of the Theatre and "The Mask" to in the Society of Theatre / it asks for one million members / The yearly subscription is one shilling" (1913a: 74).

En lo que se refiere al teatro, la restauración del orden se impone en función de esa tendencia anárquica que, favorecida por el nuevo público burgués, se ha apoderado de la escena, esa vulgar "popularization of Ugliness" (3) que es el realismo, que acrecienta el aspecto hostil de todo lo real en virtud de cierta función espúrea del arte. En efecto, tal teatro, sobre todo en lo que concierne a su versión naturalista, pretende transformar las cosas, pero no para embellecerlas mediante su contemplación, sino para inducir una insurrección activa en los espectadores contra el estado de cosas existente; "the modern Realistic Theatre", dice, "helps to stir up in the people that restlessness which is the enemy of all things" (ib.). Este objetivo es totalmente deleznable en opinión de Craig, indeseable en cuanto que perturbador, una rémora de esa idolatría del desorden y de la anarquía que supuso la revolución preconizadora de la libertad y de la igualdad: "Realism contains the seeds of Revolt, and however much the heart of the man may lean with pity towards those who fate seems to follow relentlessly, the artist must never lend his art, with its terrible power of appeal, towards the destruction of that just Balance which is the aim of mankind to create and preserve" (ib.). Este falso realismo es el veneno más mortífero para el arte; no sólo es vulgar y esperpéntico, sino que es audaz y tendencioso en primer lugar porque atenta contra las propias reglas del arte "to reproduce nature is an impossibility" (4) y en segundo lugar porque constituye una peligrosa amenaza para "the well-ordered life of the citizen" (ib.).

Por el contrario, el arte que él postula favorece el inmovilismo más absoluto, es absolutamente inocuo en cuanto a sus efectos

y sólo presenta, tras una rigurosa selección de materiales groseros, una hermosa forma artística vacía de contenidos mundanos y en virtud de ello transida de espiritualidad, toda vez que "the theatre, the most depised institution all the world over, is endowed with just exactly as much of what we have always called 'God' as one blazed forth on the Mount of Calvary, blossomed by the sides of the Nile, or strode along the lonely paths of Siddârta" (1919: 75). El artista, por tanto, no imita, no copia, sino que crea otra naturaleza, en cuanto que su obra está dotada de organicidad compositiva. El teatro ideal tiene su símbolo máximo en un Hamlet dormido, en reposo (vid. "The true Hamlet", 1919: 152-154) arte ideal para ser contemplado en un baño turco (43-44), pues sosiega y constituye un bálsamo para el espíritu; en él reina el irracionalismo, la alogicidad más absoluta, el éxtasis, la placidez inmutable o el eterno retorno, pero nunca la duda o el interés activo "there is no answer because none is needed" (51). Por ello denuncia en múltiples ocasiones la degeneración que caracteriza al teatro moderno, diversión perniciosa para el vulgo que tiene derecho a opinar porque "paga" su entrada (159), aún cuando no le convenga asistir a lo que constituye sin lugar a dudas una auténtica "prostitución" del teatro, que, ya sea en el género de las variedades o en el *music-hall*, se dedica a exhibir desnudos femeninos en el grado máximo de su iniquidad. En efecto, para juzgar las obras del *music-hall* sólo hay que pagar, mientras que el auténtico arte se produce como ceremonia de purificación colectiva, desde una legislación que sepa discernir la influencia beneficiosa del arte, institución que, desde su óptica conformada previamente por el pensamiento sociológico inglés, ha de ejercer una influencia determinante sobre la moralidad pública.

Por tanto, hay que tener en cuenta que la responsabilidad última de la desafortunada situación del teatro de su tiempo recae sobre la inoperancia de los gobernantes -"indifference of the state" y de sus artistas -"weakness of the artists who have permitted any interference

with their art" (60)- quienes degradan la condición artística de su trabajo para plegarse al despotismo del gusto. Igualmente, considera que ha de suplantarse al actor por la *über-marionette*, el ídolo antiguo pleno de majestuosidad y simbolismo religioso, ya que a su entender la actuación no es un arte, sino otra forma de prostitución en la que el actor vende su cuerpo para encarnar la voluntad caprichosa del autor dramático. Así lo pone de manifiesto (1911: 81): "From another point of view, and not one lightly to be either overlooked or discussed, Cardinal Manning, the Englishman, is particularly emphatic when he speaks of the actor's business as necessitating 'the prostitution of a body purified by baptism'.

En este sentido, *The Mask*, el ambicioso proyecto editorial del que irá compilando sus ensayos más célebres en libros sucesivos, se impone una doble tarea heroica de destrucción y regeneración purificadora del maltrecho ámbito teatral: si de su animosidad frente al teatro contemporáneo tenemos excelentes muestras en la revista, lo que él denominaba "the continued exhibition of the embalmed corpse of the theatre" (1913a:13), su labor constructiva, desde una actitud "atlética" se encargaba de hacer justicia a tradiciones teatrales tales como la *commedia dell'arte* (en concreto, diecisiete ensayos históricos de Carlo Gozzi, Cesare Vecellio y Luigi Riccoboni), el teatro clásico español, la historia de las marionetas, las *sacre rappresentazioni*, la historia del teatro en Asia y Japón, la danza popular inglesa, las antiguas obras toscanas o el teatro renacentista, con especial atención a Sebastiano Serlio, Sabbatini y los Bibiena. También incluía algunos planos de teatros de la antigüedad y del renacimiento, y reimpressiones de textos significativos de estética teatral, como fragmentos de Goethe o Anatole France. Su labor más concienzuda la componen en especial comentarios de Craig acerca del nuevo arte y aquellas personalidades por las que Craig apostaba, tales como Stanislavski en Moscú, Wyspianski en Polonia o

Vol. One N.º 1. MARCH 1 9 0 8

THE MASK

A MONTHLY JOURNAL OF THE
ART OF THE THEATRE



EUROPEAN AGENTS.

LONDON, W. J. BAKER of St. James's Court, St. James's Place, W. 1.
SOLE GENERAL AGENT - BRISTOL & BIRMINGHAM. BERLIN.
AMSTERDAM, KUNSTBOEK & VERLAG VAN DE WITTE.
LOND' ARNO GIOIAGLI. FLORENCE.

PRICE ONE SHILLING, NET, MONTHLY

The Mask, 1908. Portada.



Craig según Beardsley, 1913.

Hevesi en Budapest, Yeats, Symons, etc, todo ello salpicado de fragmentos concisos, sensibles y llenos de significado de autores eminentes, sobre todo, Blake, Nietzsche y Walt Whitman, que daban lugar a auténticas crestomatías.

Ya en su primer número, Craig manifestaba que pretendía hacer algo distinto a las revistas teatrales de su tiempo: opinaba que una revista útil para el teatro debía de presentar no sólo las tendencias comunes, sino también el pasado y el futuro de éste. Cuando considera el abanico de las revistas de teatro existentes (*The Stage* y *The Era* en Inglaterra, *Beltain* y *Samhainn* en Irlanda, *El teatro* en España, *Theater Courier* y *Schaubuhne* en Alemania, *Musik and Theater Zeitung* en Austria y *L'Art du Theatre* y *Le Theatre* en Francia, *la Rivista Teatrale* en Italia o *The Dramatic Mirror* en América, entre otras) Craig advierte que éstas eran revistas eminentemente teóricas, dramático-literarias, buenas en su género pero carentes de la sabiduría práctica y de la experiencia con la que él como director artístico y hombre de teatro pretende dotar a esta nueva publicación, de acuerdo con su conocido lema de "after the practice, the theory". En este sentido, algunos críticos la consideran la primera historia del arte escénico moderno, y la primera revista de arte teatral de Europa.

El interés por la historia del teatro que esta revista desarrolla no es gratuito, sin embargo, ya que en esta arqueología teatral Craig buscó la justificación y confirmación última de sus propias hipótesis, a la vez que proporcionaba cierta dignidad y tono académico al conjunto de acuerdo con el postulado general que presidía su política editorial, según el cual el teatro del futuro no era revolucionario, (o lo era en el mismo sentido en que Craig se definía como tal "I'm a bit of Revolutionary myself", decía "not to be in the fashion, I revolt against Revolt (*The Mask*, 1913, 6/1: 198), sino que sólo trataba de

revitalizar las antiguas y vigorosas tradiciones que habían de infundir savia nueva en el teatro del porvenir. En opinión de Bablet, esta toma de posición definida no era habitual por el eclecticismo imperante entre las distintas tendencias escénicas, por lo que "it was the first theatre magazine to have a deliberate *policy*, and stick to it in defiance of all obstacles - the first magazine dedicated to accuse and upholding it in the teeth of prejudice and dogma" (1962: 103). A este respecto, es significativo el credo de *The Mask*, especie de manifiesto artístico que intenta hacerse eco de los deseos de reforma global de Craig, si bien constituyendo más que nada un alegato defensivo (Vid. Anexo III).

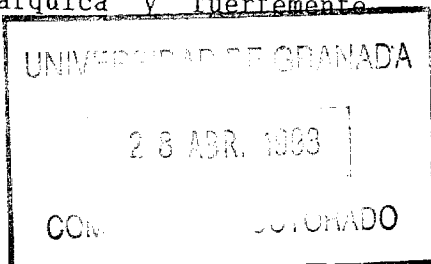
Desafortunadamente, por otra parte, los ensayos críticos de Craig y sus comentarios despiadados sobre el teatro de su tiempo tienden a minimizar la estatura literaria que había caracterizado a *The Mask* en sus reimpressiones de temas históricos, dando lugar a agudas incongruencias: por una parte, los materiales históricos son formales y académicos, mientras que los ensayos críticos de Craig son superficiales, polémicos y reiterativos. Esta actitud denotaba una aguda falta de responsabilidad por su parte; tenazmente repetía que el comercialismo había herido de muerte al teatro, mientras que el empresario teatral era su enemigo natural. A su parecer, el teatro no tenía la menor posibilidad de redención si la política imperante en él continuaba siendo la del ánimo de lucro a toda costa. Por supuesto, no se oponía a su explotación comercial, pero sin que esto supusiera merma alguna en las exigencias artísticas (siempre según su propio estándar) de los espectáculos. Sólo la obtención rápida de pingües beneficios daba lugar a espectáculos tan denigrantes y lamentables como las escenas de desnudo femenino, cuya perniciosa influencia tiende a magnificar, lo que corrobora por extensión el peligro que suponen las mujeres para el teatro (como veremos a continuación, su misoginia feroz constituye por demás el centro neurálgico de su teoría del actor y, en general, de toda su poética teatral), toda vez que su aparición en escena únicamente responde a

intereses económicos, puesto que su trabajo es más barato que el de los hombres. De esta forma, no sólo constituye una amenaza para ellos, sino para ese deseable "virile and spontaneous drama" de cuya decadencia son directamente responsables -(*The Mask*, 1911, 3/4: 97; 1909, 2/7: 144). Señalemos, aún tangencialmente, que Craig siempre mantuvo una gran desconfianza hacia los medios de comunicación de masas como la radio o la televisión, por no referirnos ya a las pretensiones artísticas del cine, si bien algunos de sus amigos y más fervientes admiradores se encargaron de poner en práctica con notable éxito sus principios, tales como Eisenstein- que desde su visión catastrofista no dudaba en calificar como nueva caja de Pandora.

En cuanto a las consideraciones que le suscitan las nuevas corrientes de modernidad artística, Craig vacila entre una lectura tamizada de sus logros desde sus presupuestos teóricos y un rechazo aquellas experiencias artísticas que postulan de un modo u otro la destrucción de la forma y, en consecuencia, la desconfiguración de lo orgánico. Es en este sentido como cabe entender su peculiar "desvelamiento" del cubismo, ya que sus puntos de partida habían sido ya desarrollados según el sistema de proporciones renacentista establecido por Durero; de acuerdo con ello, en opinión de Craig, su novedad únicamente radica en el desorden sistemático de lo que Durero había ya autorizado y representado gráficamente con la mayor eficacia. El cubista moderno "pulls draughtsmanship and painting to pieces, readjusts in disorder the once ordered parts, and cries: 'That is a painting'. He is wrong...that is a catastrophe. Let us begin once more. And let us not forget that this catastrophe has only been possible since sham socialists were allowed to preach a vile socialism without fear of arrest. Let us begin again to put the pieces in order" (*The Mask*, 1913, 6/7: 67). En cuanto a los futuristas, a quienes dedica diversos artículos, considera que su arte es inocuo, vulgar y mediocre, "the Variety Stage og Today,

slightly altered" (194), que él puede juzgar porque ha pagado por ello "it is the very first necessity for being in a just position to judge fairly for the work done in a Music Hall (...) I, who am held to be the High Priest of the High Art Theatre...the Palace Beautiful...and so forth, am fitted to speak of this Futurist manifesto and of the Palace of Prostitution" (196). Por lo demás, este movimiento en su vertiente pictórica se arroga un objetivo, la captación del objeto en movimiento, que es extraña a la propia naturaleza de las bellas artes -"it comes from forgetting that movement is the property of another and quite different artist, namely, the artist of the Theatre" (*The Mask*, 1912, 5/9: 89). También censura con acritud su adoración de la técnica y el anhelo de destrucción que lo caracteriza: "The name Futurist is a mask under which the most up to date reformers approach their prelude of destruction. He who laughs at them laughs at the whole farcical fabric of modern life. He who criticises them must just criticise modern civilization: in short if the Futurists are damnable... and they are... then modern life is damnable" (*The Mask*, 1912, 4/4: 279). Aún así, recomozcámosle el hecho de que fue el primero en traducir el manifiesto teatral del Futurismo al inglés en *The Mask*, y, en último término, su juicio del todo ambiguo pero no estrictamente condenatorio sobre Marinetti (*The Mask*, 1914, 6/1: 198).

Frente a esta degeneración que advierte por doquier en el teatro moderno, Craig proporciona una nueva concepción del teatro como servicio público (vid. Williams, 1955: 62 y ss.), tan vital para la nación como la armada o la marina. En efecto, Craig en cierto modo preconiza el mito de la unidad tan caro a los regímenes totalitarios, que atienden a una sacralización de lo nacional en términos de Estado. De esta forma se reiteraba a diestra y siniestra en términos demagógicos que el teatro debía servir al bienestar común, protegiendo y fortaleciendo los más nobles intereses del pueblo. Para garantizarlo, debía ser controlado y regido por una estructura jerárquica y fuertemente



disciplinada al igual que la armada: "The state realising, (never having forgotten since earliest times) that the Army is a serious institution established for serious work, allows no trifling in its members. They have to be obedient to discipline, legal to their country and cause. Should they be disloyal, desert the ranks or show insubordination certain punishments await them" (*The Mask*, 1914, 7/7: 67). De forma coherente con tales planteamientos, el teatro constituye un amenaza seria para el estado a menos que sea gobernado de acuerdo con el rango que se merece, estableciéndose así necesariamente un mecanismo de censura efectiva que sepa proteger al público frente a la inepticia del teatro comercial, ya que éste necesita una tutela que dignifique el teatro como institución útil y seria, cuyo fin último sea el de "instruir y deleitar" a las masas mediante lo bello y lo noble: "now, we have said that the theatre *either* instructs or amuses. Yet we see that sometimes it acts in both ways, in short; it both instructs *and* amuses when it is noblest and most beautiful" (Craig, 1911: 248). Esta belleza se ha de establecer desde una moralidad estricta que establezca la contemplación como único objetivo del arte, y ha de tener por objeto el procurar a la audiencia una absoluta distensión mental y física; "a perfect theatre", nos dice Craig, "would neither tighten nor loosen the muscles of the face, and would neither contract the cells of the brain nor the heart-strings. All would be set at ease; and to produce this state of mental and physical ease in the people is the duty of the Theatre and its Art" (253).

Por otra parte, la censura por sí misma no garantizaba la eficacia de tal institución desde criterios represivos únicamente; su función óptima se produciría en virtud de la existencia de una crítica dramática competente que legitimara ideológicamente y no permitiese el menor atisbo de duda sobre la validez del arte verdadero, esto es, el arte que se atiene al criterio del *buen gusto*, que no consiste sino en actuar de acuerdo con las leyes de la naturaleza (1919: 47 y ss.). El

papel de tales funcionarios, por tanto, es imprescindible por su edificante labor educativa; su efectividad se pondrá de manifiesto mediante la elevación de la cultura teatral básica de la audiencia y el establecimiento incuestionable de los valores sobre los que basar el juicio crítico. Por lo demás, en ningún momento dudó nuestro autor de que un proyecto de la envergadura de un teatro nacional fuera subvencionado por el gobierno de la nación, ya que una financiación privada del mismo se mostraría a la larga absolutamente improcedente respecto de los objetivos propuestos (vid. Simposio Internacional sobre el Teatro Nacional, *The Mask*, 1910, 2/4: 82-87).

En consecuencia, pues, la panacea que Craig ofrece para revitalizar el viejo arte del teatro estriba en: a) funcionamiento de una red nacional de teatros financiados mediante una subvención estatal, b) existencia de una censura efectiva, y c) aparato educativo y propagandístico destinado a la optimización de tal infraestructura teatral. La dificultad de llevar a cabo este modelo le haría ir cediendo paulatinamente en sus exigencias, y dió lugar así a otras propuestas tales como la de la creación de un teatro como propiedad nacional que contase con artistas en los consejos de administración (1911: 218-219), a la manera de su muy admirado Teatro de Arte de Moscú o el *Deutches Theater* de Reinhardt, cuya estructura se regía por un director artístico y un manager dedicado sobre todo a cuestiones financieras y administrativas. De hecho, en uno de sus muchos artículos le insinúa al gran empresario inglés H. Cohan la posibilidad de una mutua colaboración ("this is someone Great Britain needs as second fiddle at its foremost theatre", *The Mask*, 1929, 15/1: 59), prescindiendo así de un plumazo de todos sus prejuicios y reticencias anteriores a la intromisión del mundo de las finanzas en el ámbito artístico. Pro todo fue en vano. Y es que, como no pudo menos de reconocer, había unos hilos imponderables que desde el capital habían de sancionar cualquier manifestación de la vida pública

y su caprichoso funcionamiento, por más que quisiera ocultarlo, responsables en último término de que su glorioso ideal se llevara efectivamente a la práctica.

Por lo demás, el cosmopolitismo artístico que constituía su medio natural y el intento de ampliar sus miras y su ámbito de acción le llevaron a concebir un ambicioso proyecto supranacional de teatro, cuya ubicación inicialmente planeada en Dresde no se llevó a cabo ya que falló el respaldo financiero de los empresarios que apostaron por el proyecto en un primer momento. La concepción del mismo, que había empezado a tomar forma en 1900, era la de una compañía itinerante con edificios en diferentes lugares de Europa, con un comité internacional presidido por el conde Kessler y compuesto por músicos, pintores, escritores y arquitectos, que a su vez se dividía en diferentes subcomités. En cuanto al edificio teatral de Dresde, se menciona varias veces a Alfred Messel, el arquitecto alemán funcionalista, como responsable del mismo, aunque Craig tiene sus propias ideas al respecto, como se deduce de los veinticinco esbozos que le dedica (vid. Eynat, 1980, para un estudio detallado del proyecto). Se trataba de un edificio de líneas y volúmenes amplios, desprovisto de ornamentación excesiva ("not to be austere, not a tomb, but not a boudoir", dice). Por lo demás, el entusiasmo creciente que Craig sentía por la marioneta en estos años posibilitó que fuera ésta la actividad estrella de su futuro teatro, para la cual había concebido grupos de figuras principales de acuerdo con su rango (figuras normales, héroes o dioses, caracterizados por sus diferentes alturas), diversas gamas tonales en el uso de las voces y un código básico de movimientos simbólicos. No obstante, éste constituiría uno de tantos intentos infructuosos, como hemos visto, ya que la alta burguesía que financiaba el proyecto retiró sus fondos por el retraso de Craig en preparar sus *über-marionettes* y la puesta en marcha general del teatro, a lo que se sumaba así mismo la retirada de la subvención prometida por Isadora

Duncan después de su disputa en Florencia en 1907. Ello le llevó por tanto a recurrir de nuevo al socorrido método de la suscripción, que retrasaba considerablemente sus objetivos. No obstante, la diligencia de Elena Meo (su esposa) en Londres consiguió un nuevo respaldo financiero para su idea en 1912 a través de Lord Howard de Walden, que fue invertido de inmediato en el célebre *Arena Goldoni*, teatro romano al aire libre construido en 1818 por el arquitecto Gorazzi sobre las ruinas de un convento en Florencia. Su aforo era de unas mil quinientas personas, y sus proporciones, en opinión de Craig, perfectas. Por lo demás, Florencia, con su apacibilidad mediterránea, su bucolismo y su noble tradición artística se mostraba el lugar ideal así mismo para establecer su escuela de teatro.

En ella, aunque por poco tiempo (puesta en marcha en el cumpleaños de Ellen Terry, 27 de Febrero de 1913, se cerró pronto, el 5 de Agosto de 1914, al estallar la contienda bélica), Craig se sintió por primera y única vez en su vida en un lugar idóneo para llevar a cabo sus experimentos y su investigación teatral, así como sus ejercicios pedagógicos. Tras los varios intentos frustrados de intentar constituir una escuela en Londres -*The London School for Theatrical Art*-, Rusia y Alemania, Craig intenta llevar a cabo de manera definitiva los objetivos expuestos con ocasión de su primer intento malogrado: "A body of picked men will take a charge of the School when it is erected, and conduct researches into every aspect of the three elements -sound, light and movement- of which the Art of the Theatre is composed (...) and to reconstruct and regenerate theatres. The School will, it is hoped, by the thoroughness of Art -with its economy of means and directness of purpose- combat and destroy the expediency of commerce, with its vagueness and nullity of conception and its looseness in aim. The School will be an engine, an organism by which imaginative men and artists will be able to break down the barrier, which, so unhappily for

the world's peace and welfare, exists between themselves and unimaginative men (...) it is only by the foundation of a School that can be created a truly National Theatre, that is a theatre which is an organic and living member of the body politic" (Cit. en Rood, 1983: 5). De acuerdo con ello, la pedagogía craigiana se pone al servicio de una posterior institucionalización que consolide su estructura docente, y se impone como objetivo final la formación cuidadosa de una élite de artistas que intentan llevar a cabo, mediante un conocimiento exhaustivo de los medios de expresión escénica, una regeneración del teatro total que pusiera de manifiesto la naturaleza prodigiosa de recursos hasta ahora inexplorados: sonido, luz y movimiento. No se trata tanto de emprender el estudio teórico de nuevos medios de expresión como de resolver problemas concretos de producción, con la ayuda de un sólido bagaje de conocimientos teórico-prácticos, lo que hoy entendemos como laboratorio experimental o taller (De Toro asegura que la escuela de teatro del Arena Goldoni fue el primer laboratorio teatral de Europa, vid. 1990), en el que se tratan de impartir principios generales acerca de las técnicas de dinámica teatral, a la manera de los teatros-estudio de Moscú (por cierto diseñados después de que Craig instara reiteradamente a Stanislavski sobre la posibilidad de poner en marcha allí su escuela) o el *Aldwych Theatre* de Peter Hall y Peter Brook, pero ideada también como ámbito propio para esa cultura de grupo que constituirá el lugar central del trabajo de Grotowski y Barba, donde los ejercicios de entrenamiento del actor que estos directores priorizan se entiende como forma de búsqueda y de indagación personal por parte del propio alumno.

En cuanto a la organización de la misma, en el plan primitivo de Craig existía una jerarquía básica: en primer lugar contaba con los *seniors*, personal técnico cualificado (arquitectos, electricistas, músicos, pintores) y en segundo lugar, los *juniors*, los alumnos que eran

rigurosamente seleccionados tras superar una prueba concreta al final de su primer año de estudio. La disciplina era muy estricta, casi monástica, y se presume en el alumnado la discreción absoluta sobre el trabajo que se estaba desarrollando en la escuela, ya que las exigencias que se imponen no son tanto educativas o técnicas como éticas: el futuro artista ha de caracterizarse por su absoluta falta de ambición y la dedicación disciplinada y rigurosa, en cuerpo y alma, a su formación, siempre con vistas al perfeccionamiento personal y al autopulimiento. En consecuencia, se rechaza categóricamente cualquier atisbo de pusilanimidad o autoindulgencia; sus alumnos ideales, por tanto, son "deportistas" y "artesanos", como Craig no se cansa de repetir, y por supuesto, varones, que constituirían una especie de nueva hermandad similar a la de los prerrafaelitas. En cuanto a las materias de estudio, nada convencionales, excluían el arte de la actuación, que en opinión de Craig no se podía enseñar, y en su lugar atendían al movimiento, mimo y dicción; el resto de las asignaturas trataban sobre historia y teoría del teatro, escenografía, pintura, diseño de utilería teatral, esgrima, gimnasia, música, luminotecnia, diseño de marionetas, improvisación, voz, idiomas, etc.

Su preocupación fundamental era sobre todo el movimiento, sin embargo, y al estudio detenido de éste se dedicaban metodologías tan avanzadas como la proyección de películas que intentaban ilustrar el crecimiento de las plantas y el movimiento de las nubes (E. Craig, 1968: 289); también se hacían experimentos por medio de distintas técnicas pictóricas o de luminotecnia a fin de lograr variados efectos ópticos, llevando a cabo todo tipo de combinaciones de los diversos códigos signícos -gestos y música, luz y movimiento, escenografía y voz- aunque sin prescindir del estudio de las antiguas tradiciones teatrales, cuyos componentes -la máscara, la improvisación, etc- en algún caso quería revitalizar, afirmando Craig programáticamente a este respecto: "never

copy the old but *never forget the old* - for there is always some good to be found in it" (ib.). Lamentablemente, no se pudo comprobar la eficacia de tales métodos (los fondos cesaron ante el estallido de la contienda bélica), y sus intentos posteriores de abrir una escuela en Roma fueron tan infructuosos como los iniciales. No hay duda, sin embargo, de que muchos de sus postulados se retomarán en los planteamientos modernos desde la disciplina rigurosa y completa de entrenamiento del actor y la necesidad de constante experimentación de los medios escénicos que también exploraron Stanislavski o Meyerhold, pero heredando además la retórica mística y ascética de Craig en desarrollos tales como el teatro-laboratorio de Grotowski o la antropología teatral de Barba, cuyo trabajo se desarrolla con un cierto oscurantismo afín al del director inglés que favorece la dimensión cuasirreligiosa de una vivencia colectiva ajena al mundo que enfatiza lo espiritual y la ascesis liberadora como estados ideales para la creación artística.

4.2 EL DESEO DE ORIENTE.-

Es ya casi un lugar común referirse a la importancia creciente de las modas orientalizantes a mediados del siglo XIX en el occidente europeo, lo que se traduce en toda una oleada de artilugios varios, objetos de decoración, cerámica, tejidos, porcelanas, alfombras, xilografías, pinturas, etc, muy apreciadas, que desde sus diversos orígenes coloniales -China, Japón, Persia, Indonesia, etc, empiezan a constituirse en ingrediente exótico indispensable tanto para la creación artística como para las artes decorativas en general. Lejos de ser gratuito, este exotismo heredaba la retórica del romanticismo, que ya había definido en él los contornos mágicos de un territorio propicio al sueño y a la imaginación, pero además mostraba hasta sus últimas

consecuencias la eficacia de la política colonial. Tal como pone de manifiesto Gómez Alcantud, por tanto, "El exotismo fluye a Europa como una corriente singular y constante en la etapa de formación y de consolidación del colonialismo decimonónico para incrustarse en la conciencia del europeo (...) El exotismo, antítesis de la artificialidad, tiene su origen, por consiguiente, en el movimiento pendular de la artificialidad en el fluir eurocéntrico de la época, apropiación 'inocente' de otras culturas por la cultura europea" (1989: 31). Oriente se había convertido en el "otro" de la conciencia occidental y en importante estímulo para los desarrollos artísticos europeos, tanto para el impresionismo francés (Van Goch, Monet, Duret, etc) que intentaba trasladar a sus composiciones parte de la sensibilidad y del manejo del color que caracterizaban a pintores japoneses tan apreciados como Katsushika Hokusai (1760-1849) y Andô Hiroshige (1797-1853) como para los integrantes del *New English Art Club* que, desde su pertenencia a la mayor potencia colonial de mundo, se sentían asimismo fuertemente atraídos por la temática y técnicas orientales, especialmente Whistler, que fue quien comunicó su entusiasmo a escritores tales como Algernon Charles Swinburne y Oscar Wilde, dándoles motivos básicos sobre los que improvisarían libremente. Craig, nacido en una mansión decorada totalmente al estilo japonés según los diseños del propio Godwin, quien ya había impresionado a Ellen Terry en su primer encuentro por este motivo -su casa estaba repleta de objetos de lejanos países, obsequio de sus aventureros amigos- recordaba a un Ellen Terry vestida con kimono en su casa de Harpendem, cuya admiración por la sensibilidad artística oriental llegaba hasta el extremo de seleccionar el material de juego y los cuentos ilustrados de los niños, a los que sólo se les permitía observar los grabados japonesas más delicados. Sin duda esto propició que Craig estuviera muy sensibilizado con respecto al preciosismo del grabado japonés, a cuya técnica se dedicó casi en exclusiva desde el año 1893. En parte, sus grabados pintados a mano, sus *ex-libris* y sus fragmentos selectos

aparecidos en *The Page* fueron muy apreciados por parte de los círculos artísticos en boga. Quizá ya entonces estuviese familiarizado con el colorido de los grabados japoneses de Hokusai, a quien desde luego dedica líneas laudatorias en *The Mask*.

En lo que se refiere, por otra parte, al interés que suscita el prodigioso desarrollo autóctono de las artes del espectáculo en India, China o Japón, hay que tener en cuenta que verdaderamente éstas produjeron una auténtica conmoción cultural en Occidente, pero de ningún modo un proceso de hibridación artística, ya que el impacto y sucesiva asimilación de estas formas teatrales de orígenes seculares con una fuerte carga ritual y sacralizada, es un proceso extraordinariamente complejo que nunca se produce hasta sus últimas consecuencias, es decir, es un proceso extraordinariamente superficial (sobre la importancia del primitivismo, vid. Brandon, 1989; Stallabrass, 1990 o Barba, 1988). En cierto modo se trata de un fenómeno totalmente operante en la actualidad, ya que es difícil calibrar la renovación escenográfica de los directores euroamericanos más apreciados en nuestros días tales como Grotowski, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Eugenio Barba o Robert Wilson, etc, sin aludir a la existencia de unas claves interiorizadas en la actualidad del teatro asiático. Las raíces de este proceso comenzaron a sentirse en la adaptación literaria de obras que se desarrollaban en ambientes extraños y exóticos; no obstante, a mediados del siglo XIX empezaron a tener lugar las primeras descripciones más o menos fidedignas del teatro asiático en lenguas europeas. Estas eran realizadas por aficionados occidentales que por motivos de negocios se habían establecido en estas tierras e intentaron transmitir el entusiasmo que les produjo el contacto con estas nuevas formas artísticas a las que, como privilegiados, tenían acceso. No eran gente de teatro, por lo que sus escritos se caracterizaron por una imprecisión general y un interés fundamentalmente antropológico, es decir, su trabajo era parte en cierto modo de esa amplia conciencia

colonial occidental de Asia que contribuyeron a ampliar (sobre la problemática global del orientalismo, nos remitimos al estudio imprescindible de Said, 1978, del que nos hacemos eco aquí).

El siguiente hito significativo lo iban a proporcionar las giras occidentales de estos grupos, que posibilitarían un contacto esporádico y en cierto modo "enrarecido" con las inquietudes artísticas de las primeras vanguardias. Así describe Aslan (1985: 112-113), por ejemplo, estas oleadas de chinismo y japonésismo, que alcanzan su punto álgido hacia 1895: "Las Exposiciones universales de 1889 y 1900 revelan a los actores annamitas y japoneses. Sylvain Lévi publica un estudio sobre el teatro hindú (1890). Se descubren los textos de Zeami. Ezra Pound y W.B. Yeats se interesan en el nô. E.G. Craig publica en *The Mask* artículos sobre el teatro hindú, chino, japonés (1912, 1913, 1914, 1923). Lugné-Poe, que ha montado *La carreta de tierra cocida* (1899), pieza hindú atribuida a Çudraka, dedica varios artículos al teatro japonés en la revista *L'Oeuvre* (1926). Meyerhold y Eisenstein ven al japonés Sadanji Tchikawa durante una gira que éste realiza por la Unión Soviética (1928), Brecht asiste en Berlín a las representaciones del actor chino Mei Fan Lang (1928), Artaud descubre a los bailarines de Bali en la Exposición Colonial de París. Todas las giras internacionales de compañías hindúes, chinas y japonesas que se han sucedido hasta las recientes representaciones del Teatro de las Naciones (Bharata Natyam, nô, kabuki, kathakali, Bunraku, Gagaku), revelan a los hombres del teatro unas formas de espectáculo que les inspiran: tanto a los autores (*La Femme et son Ombre* de Claudel, *El círculo de tiza caucásico* adaptado por Klabund y luego por Brecht, el mimo Brecht que escribe un Lehrstück basado en el nô (*El que dice sí, el que dice no*), como a los coreógrafos (norteamericanos, como un tal Glen Tetley) o a los directores de escena (Peter Brook, *Living Theatre*). Sin embargo, las técnicas del teatro oriental parecen profundamente diferentes a las nuestras". Esta última

observación es absolutamente relevante, a nuestro parecer, ya que nos da la clave de esa interpretación occidental de Oriente que, a través de representaciones pseudotrágicas, adaptadas al gusto occidental o meramente a través de descripciones de espectáculos nunca contemplados en vivo, se va a convertir en fuente inagotable de inspiración y de recursos para un teatro occidental acomodaticio, mediocre y burgués.

Resulta a todas luces pertinente poner en relación esta problemática oriental con las quimeras idealistas que habían ido provocando el alejamiento paulatino de los artistas que habían llevado más lejos sus presupuestos de artisticidad y sus miras de renovación inspiradas en un arte sacralizado de dioses o héroes. Son los directores que se retiran del teatro activo y se encierran en sus laboratorios de investigación teatral, como Craig, o bien se autoexilian como Copeau en Borgoña o se dedican a estudiar obsesivamente el mundo de las marionetas, como Baty. En efecto, estos artistas vuelven la vista hacia Oriente como única tabla de salvación, ya que sólo en éste encuentran, como advierte Aslan, "un eco satisfactorio a sus preocupaciones idealistas" (106) y desde tales modelos utópicos van a justificar la viabilidad de sus propuestas antinaturalistas, arremetiendo contra la impostura del actor realista, y a intentar impregnar el escenario de un ambiente metafísico adecuado. En lo que se refiere más concretamente a Edward Gordon Craig, el interés hacia el arte en Asia se observa principalmente en *The Mask* a través de reseñas, artículos de fondo e ilustraciones de calidad. En opinión de Jean Jacquot (1961), la admiración que el teatro asiático suscitaba para el equipo editorial de la revista se debía en primer lugar a sus obvias afinidades con el teatro sagrado. Craig, de acuerdo con las teorías antropológicas del momento, como vimos, observaba tales ritos como expresión artística dotada de una función religiosa, elementos supervivientes de una larga tradición que mostraban de forma

incuestionable los beneficiosos efectos de la superación de la servidumbre imitativa o verista, nunca se le ocurrió pensar, en cambio, que sólo desde nuestra peculiar visión histórica pudiésemos considerar tales ritos como arte.

Hemos de tener en cuenta, por otra parte, que su conocimiento de las representaciones artísticas autóctonas es meramente aproximativo, aunque ello no le impedía sin embargo defender una visión purista de la tradición sin concesiones a los gustos occidentales. Sus ideas sobre el teatro japonés, por ejemplo, sólo podían haberse originado a raíz de las representaciones londinenses de las Compañías Kawakami y Arayama, ya que a finales de siglo no se dió ninguna función auténtica y completa de *noh* o de *Kabuki* (Lee, 1981). La compañía de Kawakami, en efecto, visitó Londres en 1900 y permitió contemplar al sorprendido público londinense algunas escenas de *kabuki*, teatro que utiliza un amplio código gestual en el que se insertan algunos rasgos realistas, y que no va tan lejos en la estilización como el *noh*. El público se entusiasmó con las danzas de espadas y los bailes de locos del espectáculo que tuvo lugar en el teatro Criterion de Piccadilly, e incluso la Casa Real ofreció una invitación a la mujer de Kawakami, Sadayakko (antigua *geiha*) a que diese una representación en el palacio de Buckingham, a la que asistieron Ellen Terry, Henry Irving y el propio Craig. A pesar de que esta magistral interpretación suscitó el entusiasmo de Ellen Terry, no gustó a Craig sin embargo, que en su intransigencia advertía elementos realistas en su interpretación y, lo que es peor, la violación explícita de esa norma inflexible del teatro japonés que no permitía mujeres en la escena. En términos parecidos, también menospreciaría el talento artístico de la bailarina japonesa Hanako (Ota Hisa) que realizó una gira europea por mediación de Loïe Fuller. Fuera de esas leves experiencias con representaciones en vivo, la mayor parte de los conocimientos sobre formas de teatro asiático la obtuvo nuestro autor en parte en forma

documental y sobre todo gracias a contactos personales con actores y expertos en las artes del Extremo Oriente. Entre ellos, sentía una especial predilección por el *noh* japonés que hasta cierto punto llevaba sus planteamientos ceremoniales hasta sus últimas consecuencias, y que no dudaba en describir como "the soul of Japan" (*The Mask*, 1923, 9/9: 34) y "supreme example of brevity and fine tradition in dramatic art" (*The Mask*, 1911, 3/4: 90). Del *noh*, paradigma básico del misticismo oriental, le atraía su antiilusionismo, su rechazo total a la imitación de efectos exteriores que lo convertía en auténtica ceremonia de introspección interior y de plenitud, rodeada de un aura de solemnidad religiosa a través de la depuración técnica extrema de los movimientos, que acaba por reducirlos a meros esbozos inconclusos.

El *noh*, por tanto, transmitía un hieratismo ceremonial que actualizaba unos rituales arcanos: máxima concentración del actor, purificación colectiva mediante el lavado previo del tablado del escenario y una misma fe que aunara el fervor religioso de actores y espectadores desde las premisas del budismo zen, "según el cual la Verdad no puede ser comunicada mediante palabras, sino que al tener cobijo en el corazón de cada uno aflora con la contemplación. El espectador debe ignorar el secreto de la interpretación del actor" (Aslan, 1974: 114-115). En este sentido, las ideas sobre el *noh* fueron muy similares en Craig y Yeats, en cuyo teatro, gracias al primero, se iba a usar por primera vez la máscara, elemento por antonomasia de este tipo de representaciones japonesas tradicionales, pero además, como Flannery propone (1975: 98-99), quizá deba atribuirse a Craig la responsabilidad del interés de Yeats hacia estas formas, que generalmente se atribuye a Ezra Pound. En efecto, *The Mask* publica en 1910 un artículo de Yeats titulado "The Tragic Theatre", que luego servirá de prefacio para su volumen *Plays for an Irish Theatre* (1911), en el que se describe el famoso dispositivo escénico ideado por Craig que no dudará en adecuar a

su teatro Abbey, instrumento idóneo, por otra parte, a su parecer, para obtener esa atmósfera especial y necesaria para la escenificación del *noh*, lo que confirmaría en sus ensayos teóricos sobre este teatro, "Certain Noble Plays of Japan" y sus piezas posteriores en las que tanta importancia adquiere la danza, "Four Plays for Dancers" (1921).

Ahora bien, aunque Craig y principalmente su aparato editorial, *The Mask*, sean exponente de este interés cada vez mayor en prácticas teatrales foráneas, sin embargo hay que reconocerle una inflexión de importancia, una coherencia programática que lo distingue de otras asimilaciones europeas, esa apropiación de elementos ajenos que realizan los principales teóricos de teatro occidentales, desde Artaud a Brecht, porque estos autores interpretan como efectiva corroboración a sus teorías todo un quehacer ajeno para "adaptarlo" o reconducirlo al contorno original. A este respecto, por ejemplo, la técnica del distanciamiento brechtiana supone una sólida y exitosa lección aprendida de Mei, el célebre actor oriental, pero en ningún caso pretendía hacer justicia al arte chino, del que sólo había incorporado una licencia técnica. En lo que se refiere al extraordinario impacto emocional que supuso el contacto con las danzas balinesas y camboyanas por parte de Artaud (Clancy, 1985), él creyó reconocer en éstas el tipo de comportamiento corporal y puesta en escena compacta que él había concebido previamente, pero ello suponía la negación de la especificidad de tales formas, a las que desde luego sólo conocía de forma puramente accidental, producto ante todo de la representación artística que los gobiernos coloniales ofrecían de ese emporio ajeno y primitivo bajo su dominación. Tomar conciencia de este hecho supone considerar la renovación técnica de directores y teóricos como Brecht-Artaud-Eisenstein o Yeats desde el punto de vista de su asimilación parcial de técnicas ajenas que dotan de validez a sus propias preocupaciones teóricas, a la vez que se les supone un desconocimiento de la

problemática objetiva global del exotismo.

Hay que reconocer a Craig, sin embargo, mucha más astucia a este respecto, porque desde luego él va a formular de manera inequívoca el presupuesto que subyacía a todas las propuestas estéticas occidentales, por lo menos hasta la segunda guerra mundial, esto es, la superioridad nunca cuestionada de nuestra cultura sobre cualquier tipo de entusiasmo orientalizante. En este sentido, Craig deja la palabra en *The Mask* a aquellos investigadores procedentes de Oriente que querían romper con las tradiciones del pasado y aprender en su lugar las técnicas teatrales occidentales, y atiende a la incompatibilidad manifiesta que supone representar a Ibsen a un público iniciado en las formas del *noh*; por su parte, Craig advierte que la imitación de las artes asiáticas por aparte de los europeos da lugar a inconsistencias insospechadas, en ambos casos absolutamente perniciosas si las animan propósitos comerciales de ampliación de la oferta por el afán de novedad o esnobismo. Por el contrario, recomienda una y otra vez buscar en Asia lo que por su parte Tsubouchi podía encontrar en nuestro arte sin demasiado esfuerzo: no modelos a imitar, sino principios y técnicas en los que inspirarse, a fin de estimular la renovación creativa a través de los mismos. Así reza tal cuestión en un artículo dedicado precisamente al drama en Japón y firmado por Sheko Tsubouchi: "I was repeatedly asked by would-be admirers of the Japanese arts, why do we study and imitate the western arts while we have the admirable arts of our own? The question is impertinent. We cannot, nor do we want to reproduce the western arts on the country of a very different culture. But, on the other hand, we cannot remain the slaves of our past. We cannot produce arts that satisfy our new demands by patching up the lifeless remnants of the past arts (...) It is not better that the past should die its life without influencing us, than it should stifle our fresh spirit. If the past is to influence us at all it must first be influenced by the spirit of a new age. It is for this

reason that we study and imitate your arts. Our demand is different from yours. And so, we draw inspiration from your arts, while you draw inspiration from ours" (*The Mask*, 1912 4/4: 309).

Como cabe observar, por tanto, Craig enuncia de forma categórica y coherente lo que va a ser su tamiz ideológico y artístico respecto de otras formas teatrales que le suscitan gran admiración y entusiasmo, pero que no duda en considerar con reticencias como "ajenas". Quizá la máscara y la marioneta constituyan dos de los elementos teatrales propios de esta tradición extremo-oriental más celebrados por parte de Craig, cuyo entusiasmo avala su extraordinaria colección de ambas. Ahora bien, la misma radicalidad de sus presupuestos que había investido a la marioneta como elemento idóneo que delimitaba su peculiar asimilación de una mística oriental, sin embargo excluye cualquier intento de revitalización de la misma desde las coordenadas orientales, ya que su eficacia se deslinda desde nuestra propia tradición, ignorando así flagrantemente una problemática que no duda en respetar y admirar, pero que relega siempre a un segundo término como "incomprensible" desde la propia conformación cultural, indiferencia que en último término únicamente confirma la nunca incuestionada supremacía occidental para el desarrollo de las artes.

Esta comprobación permite asimismo refutar la tesis defendida por muchos investigadores de la concepción de la marioneta como "metáfora ideal". En efecto, el célebre ensayo que arremetía contra el actor en cuanto que material ineficaz, nunca sometido a un perfecto control en razón de su inestabilidad emocional intrínseca ("El actor y la supermarioneta", 1907), y que proponía su destierro definitivo de la escena en favor de un nuevo instrumento adecuado al nuevo arte, absolutamente maleable y simbólico, justificaba sus miras desde los orígenes sagrados de las imágenes de los dioses en las antiguas

civilizaciones, desde la monumentalidad del arte fúnebre dedicado a Osiris en el antiguo Egipto hasta los ídolos sagrados de la antigua India que celebra, como dice Jacquot, en una improvisación poética al gusto de Walter Pater. En opinión de este mismo autor, Craig parecía inspirarse aquí -aunque si lo hizo fue de forma indirecta- en la teoría que había expuesto Pischel en 1902 en su libro *Die Hermit des Puppenspiels*, donde se había atribuido el origen del drama hindú a las marionetas. Por lo demás, se inauguraba así una hasta ahora intransitada senda de la investigación teatral, que a partir del tono rapsódico con que Craig saludaba tales ídolos sagrados "a contribué à entretenir une sorte de mystique de la marionetta" (Jacquot, 1961: 174). Obsérvese si no, continúa Jacquot, la manera en que Gaston Baty o René Chevance, indudablemente influidos por esta retórica, "ne manque pas d'insister sur leur origine sacrée et le caractère religieux qu'elles conservent en certaines régions d'Asie" (274).

En efecto, en un primer momento, Craig se siente deslumbrado por la tradición hierofánica del espectáculo que subraya la impersonalidad y el simbolismo desde una misma cualidad ceremonial, desde una misma concepción del ritual sagrado perviviente hasta nuestros días, lo que le permite postular una esencia incondicional del teatro, unas leyes deducibles de la tradición extremo-oriental y de la historia teatral europea. La conciencia rigurosa de este hecho le llevó a trabar amistad con uno de los especialistas más eminentes del pensamiento védico y del arte hindú y budista de su tiempo, Ananda A. Coomaraswamy, con quien mantuvo correspondencia asidua entre 1915 y 1920, y quien le proporcionó información de primera mano y noticias bibliográficas que tuvieron gran influencia en Craig, consecuencia de una colaboración profunda y una gran amistad que se tradujo en diversos debates y homenajes comunes. Ello se producía sobre todo por la curiosidad intelectual de Craig, consciente de que existía algo más en esas lejanas

culturas orientales que el objeto manufacturado y exótico: "S'il existe des ouvrages d'instruction technique, je vous serais très obligé de me le indiquer. Vienne le jour où je pourrai disposer, pour mon usage et mon édification prsonnels d'une ou deux traductions. Je redoute, constatant ce que cele a donné ici dans les autres arts, l'influence de l'objet manufacturé oriental, mais j'aspire à recevoir l'enseignement des maîtres de l'Orient" (Cit. en Pasquier, 1984: 19). No hay duda de que Coomaraswamy, por su parte, también lo reconocía como autoridad prestigiosa en lo que se refería al conocimiento del arte del teatro, y la admiración por su figura está presente en su colaboración a *The mask* de 1913, cuando con ocasión de las "Notes on Indian Dramatic Technique" (*The Mask*, 1913, 6/9: pp. 109-128), pone en relación las teorías de Craig, que él estimaba sobremanera sobre todo en su defensa de la impersonalidad y de la máscara, con las de autores tan eminentes como las del profesor Pischel (probablmente Craig tuvo conocimiento de ellas asimismo por el propio Coomaraswamy):

No obstante, el suceso que daría lugar a la controversia se produjo poco después, cuando el eminente teórico hindú se atreve a cuestionar lo que Craig había establecido como axioma: la inadecuabilidad intrínseca del cuerpo humano para la representación teatral. En su lugar, Craig opone la estricta disciplina a que se somete el actor hindú, que excluye así cualquier elemento de improvisación o incertidumbre en su labor artística. Pasquier (1984b) vislumbra en este vapuleo dialéctico de la argumentación craigiana por parte de Coomaraswamy el inicio de una polémica que pronto el teórico inglés se vería obligado, si quería ser consecuente consigo mismo, a atajar por lo sano. Así resume Pasquier los términos de la misma: "Si le théâtre moderne, effectivement saturé 'de mouvements accidentels et de sons inarticulés', ne peut donc plus être considéré comme un art, ne serait-ce pas tout simplement, suggère Coomaraswamy, parce que 'l'acteur moderne est mal

formé'? L'éviction du corps humain ne se conçoit que par référence á l'acteur occidental moderne. Si Craig consentait á étudier la technique de l'acteur indien, persisterait-il dans sa résolution? L'acteur indien este en effet 'trop parfaitement formé' pour que 'l'émotion personnelle' perturbe en quoi que ce soi son jeu" (16). Coomaraswamy, por tanto, se esfuerza en demostrar que la disciplina del actor hindú corresponde a ese movimiento ideal que había suplantado al hombre como material propio para el arte, el de la *über-marionette*. Craig nunca hubiera podido sospechar la existencia de ceremonias de comunión mística con el infinito tales como el *katakali*, donde, como observa Aslan, el actor domina a la perfección ochocientos mudras o gestos simbólicos, y tras una titánica preparación física y mental (por ejemplo, la extraordinaria movilidad de sus pupilas se consigue tras ejercicios oculares diarios desde las cuatro de la mañana hasta el amanecer) se abandona al fervor extático de la música siguiendo un ceremonial convencionalizado hasta en sus detalles más minúsculos. De esta forma, ante las certeras observaciones de uno de sus más fieles colaboradores, Craig no puede menos de ceder en su quizá precipitada hipótesis, dando lugar a esa célebre "retractación", para algunos, de sus teorías anteriores ("Gentlemen, the Marionette!", 1912, 5/9: pp. 95-97; también en 1919), en la que afirma que si el actor de Occidente podía llegar a ser un día como el actor oriental, su artículo anterior en el que reclamaba el advenimiento de la *über-marionette* no tenía sentido.

El segundo hito significativo en la polémica, como continúa Pasquier, se producirá con ocasión de la traducción inglesa de *L'Abhinaya Darpana (Mirror of Gesture)*, especie de compendio de los mudras árabes que, contrariamente a lo que había previsto Coomaraswamy, suscitó las iras de Craig y su absoluta decepción. Esta obra, elogiada por el entendido hindú como gramática de un lenguaje gestual magnífico fue absolutamente menospreciada y desacreditada por parte de nuestro autor

como "book of system" impreciso y arbitrario -descalificación grave para alguien que citaba con pésimo gusto a Byron en su cínica observación de que "when a man talks of his system is like a woman talking of her virtue" (reseña de "The *Mirror of Gesture*", en Rood, 1977: 196-198)-, mera tipología gestual cuya convencionalidad misma constituía un falseamiento intolerable. En este sentido, se acusa en Craig la vitalidad de un sistema de representaciones (proyección de la fantasía europea) que producía al arte oriental como lugar ignoto y misterioso, incomprensible, auténtico enigma para la mentalidad occidental, que no puede menos de fracasar cuando intenta aproximarse a él. Porque en efecto difícilmente podía usar la gestualidad estilizada extremo-oriental como argumento de peso en su defensa de la eficacia de un nuevo lenguaje no verbal, defensa que como ha demostrado Sánchez Trigueros (1992) responde a una problemática circunscrita históricamente. Lo que desde su punto de vista se establecía como abierta contradicción (signo verbal vs. signo escénico), en la que la palabra se mostraba como elemento espúreo que preconizaba la eficacia del silencio como signo, admite un planteamiento diferente en las prácticas orientales en el que no existe oposición alguna, y lo que él desdeñaba como sistema despótico para el actor, en realidad abstrae con desafortunada ligereza su complejidad. Así, frente al logocentrismo occidental, "el teatro oriental, gran inspirador de las prácticas a las que nos estamos refiriendo, sale ganando por cuanto que su *bios* participa en realidad del *logos* (...) en la tradición del actor oriental el cuerpo expresa palabras, frases, discurso, o sea, un *logos* que al conservar los principios del *bios*, nos lo hace aparecer como *vivant* a través de una gramática precisa del gesto" (79). Craig ejerce por tanto una crítica reduccionista de esta gestualidad que no había colmado sus expectativas previas y que lacónicamente menospreciará como un lenguaje más.

De nada servirán los corteses intentos de explicación de

Coomaraswamy o sus disculpas; a partir de ahora, tampoco volverán a aparecer en *The Mask* escritos sobre ese universo gestual característico del ritual, las máscaras, las artes plásticas o las danzas autóctonas, no más extractos profusamente ilustrados de las obras del eminente investigador hindú que a sus instancias le había descubierto Oriente, tales como las "Notes on Indian Dramatic Technique" o los procedentes de *The Arts and Crafts of India and Ceylon*: era necesario romper con la India y por extensión, con todo el arte extremo-oriental, y apropiarse con cautela de técnicas aisladas o elementos desligados de su función originaria; en ningún caso la redención de Occidente podía llevarse a cabo bajo una mirada extranjera, "fût-il celui d'un dieu" (Pasquier, 1984b: 24). La virulencia de esa reacción se advierte en la carta que le remite a su amigo en términos considerablemente arrogantes: "Vous savez combien j'aime et révère de mon mieux les merveilles de votre pays, mais je redoute que mes hommes ne soient aveuglés en s'efforçant de contempler la face de Dieu (...) Je souhaite donc ouvrir prudemment ce livre d'instruction technique, précieux et dangereux (seulement pour nous qui sommes un peuple bizarre), avant que mes hommes ne deviennent fous des splendides danseurs du Roi du Cambodge" (carta personal del autor a Comaraswamy, cit. en Pasquier, 24). Abjura, por tanto, de la necesidad de asimilar una cultura artística radicalmente diferente, y, por tanto, nunca asumible por completo para el occidental. Cuando ya había tenido ocasión de mostrarnos el peligro del mal entendimiento que la India podía suscitar, deja bien claro que "India is dangerous to the powerless and the ignorant...to us (...) we must labour and sweat...and I promise you all India...but here, in Europe, in America" (en Rood, 1977: 194). Su correspondencia acabó ahí. La reseña de Craig al año siguiente sobre *Mirror of Gesture* acaba con una nada amigable advertencia a Coomaraswamy. "no, dear and gentle Indien; I'll not play that game with you. I too want a chance to win" (196).

Su paradójica celebración del arte asiático, en general, sigue esta misma tendencia: se celebra la extraordinaria teatralidad oriental, sobre todo en lo que se refiere a su calidad plástica y su sentido sacralizado, pero se nos aconseja cautela sobre nuestra actitud hacia la misma, ya que se tiene miedo a la invasión de principios ajenos y primitivos, una contaminación de las tradiciones genuinas de la cultura occidental cuya superioridad se daba por supuesta y en la que no cabe ningún proceso de hibridación o intercambio. Hasta cierto punto, el uso de las formas técnicas por parte de Artaud y Brecht era quizá más fecundo y útil, aunque no fuera tanto un discurso verídico sobre Oriente ni le hiciera justicia a su naturaleza, sino que se exhibiese como asimilación interesada y por tanto como ostentación de poder o "apropiación". Empero, cabe atribuir a Craig la valentía de formular y ser consciente de lo que ocultaban en el fondo las nuevas propuestas escénicas revolucionarias inspiradas en el mundo oriental, que aconseja seguir reconociendo como ajenas y cuyo dominio le parecía una tarea imposible. A partir de ahora mantendrá una relación de exterioridad respecto de un universo ignoto y sagrado que en la práctica hemos de situar fuera de nuestro alcance, indicando así de forma sintomática el exilio de Oriente del orientalismo, es decir, de su proyección ideológica occidental (actitud admitida hoy día también por prestigiosos directores, por ejemplo Barba, 1982: 30, 1988): "Whenever you see an Indian work of art, tighten the strings of your helmet. Admire it...venerate it...but for your own sake don't absorb it. It won't do you any harm to admire it quietly...the good it should do is this, to drive you into utter despair for quite a long while; but hands off...don't wish to capture a single trick of its technique...don't ape it. Dr. Comaraswamy's translation of the *Mirror of Gesture* is nothing at all for you (...) We must leave it to our far-off brothers and sisters in India. It is all theirs" (195). Irremediabilmente, pues, se afirma con contundencia que "the path is English and American, it is not on the road to Mandalay that we are

moving...or are expected to move. Europa and America look to us, remember, to remain ourselves".

4.3 HACIA UN TEATRO SAGRADO.-

"Cada vez con más fuerza, se me impone la convicción de que el concepto de VIDA no puede reintroducirse en el arte más que por la AUSENCIA DE VIDA en el sentido convencional (otra vez Craig y los simbolistas). Este proceso de DESMATERIALIZACION se ha instalado en mi actividad creadora, evitando sin embargo toda la panoplia ortodoxa de la lingüística y el conceptualismo" (Kantor, 1977: 243-244). Tal aseveración, proveniente del último manifiesto artístico del gran director polaco, Tadeusz Kantor, *El teatro de la muerte* (1977) expande la paradoja que sin duda alguna constituye el corazón del ideal artístico de Craig, que generaciones actuales no han dudado en explorar desde diversos presupuestos artísticos: la condición de la muerte como idéntica a la condición del arte y del artista, en palabras de Tadeusz Kantor. Más tarde nos encargaremos de intentar vislumbrar el azaroso y polémico recorrido que su dialéctica de la desintegración ha proporcionado en las arenas movedizas de su concepción del teatro ideal, de ese "ideal theatre of symbols which could extract emotional balance and awe-struck silence from pure movement" (Payne, 1979: 426) y que en realidad se enunciaba, en pleno apogeo de las fuerzas disgregadoras de la modernidad, como "a ritual, controlled by a single vision, inducing emotions of balance and rest in those who perform and witness it. The burden of communication would fall not on words and personalities but on the patterned movements in changing light of puppets (or actors trained to near absolute self-abnegation) through an expressive, abstract, usually moving scene" (430). Sería ésta la única forma de hacer justicia a las continuas reivindicaciones de Craig sobre el carácter global de su visión, que

atendía a todas las dimensiones del arte del teatro, en detrimento de aquellos que, aún hasta nuestros días, se ocupaban de defender la parcialidad de sus reformas. No obstante, si bien su retórica destructiva tiene unos blancos bien definidos que heredan la mayor parte de su animosidad y su virulencia dialéctica frente al teatro del presente (realismo, hipertrofia decorativa naturalista, personalidad del actor, mujeres en la escena...), su utopismo difícilmente admitía más que formulaciones nebulosas y voluntaristas cuya puesta en práctica parecía relegarse indefinidamente a excepción de los éxitos parciales de *Hamlet* y *The Pretenders*. En una retirada forzosa del teatro activo (en parte debida a sus desorbitadas exigencias; por ejemplo, cuando Jacques Rouché le invitó a trabajar en el *Théâtre des Arts*, aceptó con la condición de que permaneciese éste cerrado durante diez años mientras preparaba su producción de apertura) diseñó un universo a medida de sus deseos en la historia del teatro, la exploración de las marionetas como objetos artísticos, el didactismo socrático practicado con su hueste de voluntariosos estudiantes varones en la escuela de Florencia o la improvisación impresionista acerca de los restos arquitectónicos de teatros del pasado.

Craig, que adoptó durante toda su vida el papel de genio frustrado e incomprendido, forjó sus sueños de poder y taumaturgia entre 1905-1911, sus años más productivos, en los que hacía gala de esa "divina arrogancia" defendida en *The Mask* como la propia de los elegidos y de los caudillos de la humanidad, en la línea heroica de Carlyle, "the Divine Arrogance which knew that the obedience of the many to the judgements of the one meant happiness to the mass of men" (*The Mask*, 1914, 6/1: 228). Puesto que propmetía al artista de teatro "that your hope shall be so high, that no other hope, not even that of the poets or the priests, shall be higher" (1911: 20), su reino no era de este mundo, pero el hombre dotado de este prodigioso don profético y visionario, para llevar

a cabo su misión, necesitaría ante todo un control absoluto de ese instrumento privilegiado y hierofánico que será el teatro del futuro, cuando se convierta en un ritual sagrado destinado a revelar las esencias ocultas e invisibles. La disciplina y la obediencia que exigía a toda costa en su trabajo, por tanto, probablemente incidían en ese objetivo último de máxima eficacia estética que había dado carta de naturaleza desde el duque de Saxe-Meiningen a la visión unitaria del director, pero no deben ocultársenos bajo tal pretexto su visión autoritaria y autocrática de la existencia y sus sueños de megalomanía que se traducían asimismo en la admiración por aquellos dictadores que, como Mussolini o Napoleón, no daban lugar a ningún ápice de pusilanimidad: al fin y al cabo, el mejor teatro de Grecia se produjo gracias a la esclavitud, nos dice.

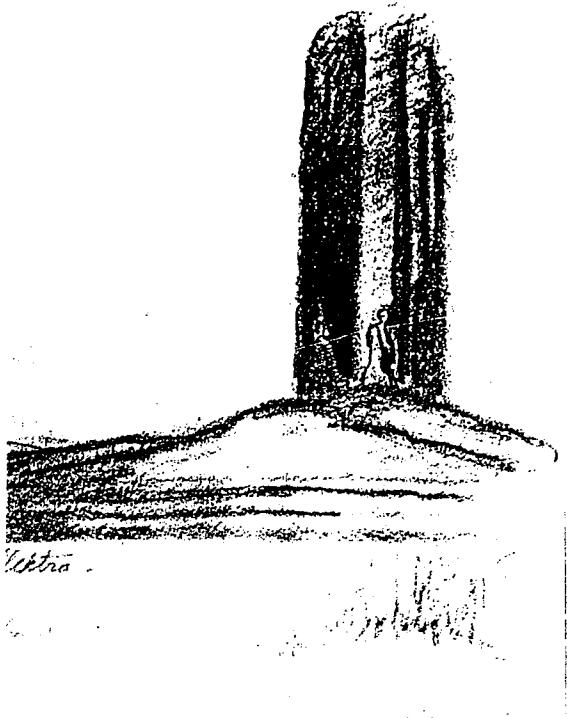
Era éste el motivo, por otra parte, de que su ortodoxia artística abominara las escaramuzas demasiado humanas y comprometidas de Shaw y Pirandello, que únicamente podían sembrar inquietud y desobediencia, los gérmenes de revolución y anarquía cuya perniciosa influencia había producido la degeneración de un arte noble y antiguo del que en la actualidad se mostraba como único maestro de ceremonias, capaz de subvertir la domesticidad del cuarto de estar ibseniano o la ambivalencia trágica de *Hamlet* y convertirlos en modernos autos sacramentales, a través de su peculiarísimo tamiz. Es la visión magnificada de esta tarea, la conciencia de su extemporaneidad y sus limitaciones, la que en cierto modo produce esa sobrevaloración personal, su enaltecimiento constante (ya vimos anteriormente como se definía como sumo sacerdote, del nuevo arte) y su despotismo, que actualizaba en cierto modo su visión ruskiniana de la historia de las artes como sucesión de grandes personalidades, maestros constantemente superados pero que suponen una tradición indeleble y sagrada. Tal vez sea esa la razón por la que se autodefine, más que como reformador, como "one who

would put things in order" (1919: 163) o bien "a supreme artist with a vision of a great new art which links itself likewise to the Eternal" (69) o cuando afirma a continuación que no cree en el arte nuevo porque cree en las artes antiguas, cuyo cambio es meramente epidérmico, superficial, pero que nunca afecta a su esencia, pasando a cuestionarse sobre si no es el cambio lo que es verdaderamente eterno: "I believe", dice, "that what we are taught is true -that is to say that all things incessantly develop until gradually they change their appearance. The externals of all things therefore become entirely new, the internal, and that is the eternal, remains the same; well, then, how we can have new art? In the old days it was held that spirit and matter are separate things. To-day it is held that spirit and matter are one and the same thing. In like manner Drama and Theatre are held to be one and the same thing. I try to keep the two apart" (70).

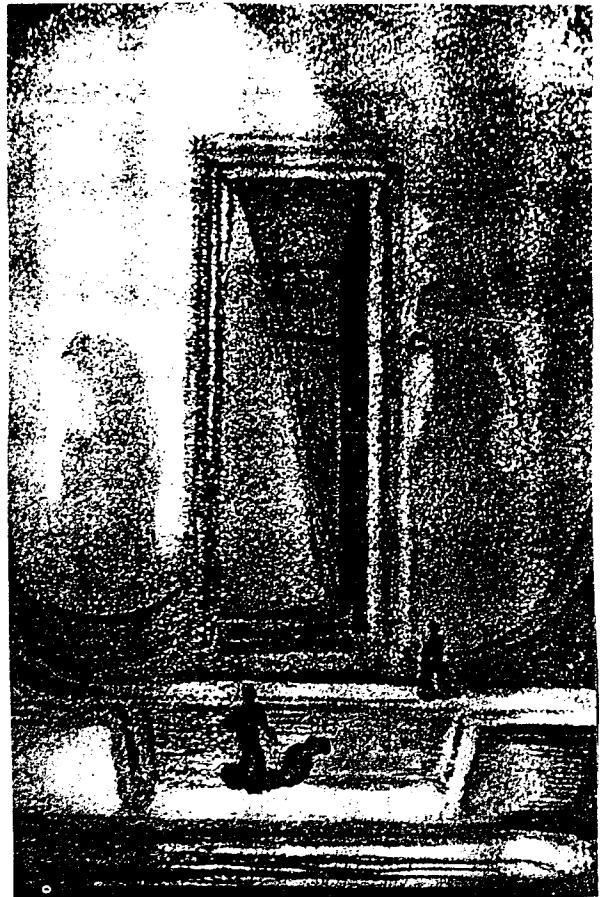
Es en este sentido como hay que afrontar su desarrollo de la historia del teatro, entendido éste como arte esencialmente visual que rechaza la palabra como elemento espúreo, ya que "to man words come easiest and earliest to lie with. So that now in the twentieth century nearly all speech is a lie" (1923: 1). A continuación nos proporciona una consideración de esta historia lineal del teatro que él divide en cuatro fases: dos escenas arquitectónicas (el drama clásico y el medieval, en el que la Iglesia constituye teatro y escenario a la vez), y una escena "perecedera", a saber la *commedia dell'arte*, comedia profano-grotesca que tiene lugar en la calle y en la que la improvisación cumple un importante papel. A ella le sucede la degeneración propia de la escena realista que tiene lugar en un ambiente de interiores, con luz artificial y decorados pictóricos. La restauración del orden y de la belleza vendrá dada sin embargo por la quinta edad del teatro preconizada por el propio Craig, en la concepción de una escena que hereda el carácter sagrado de las formas hieráticas y jerárquicas, dotada de vida

propia por su cualidad dinámica, retomando así la tradición en una circularidad infinita frente al espíritu del incesante cambio moderno. Por lo demás, la recuperación de los documentos teatrales propios de la tradición gira alrededor de sus preocupaciones fundamentales: lo no ilusionista, lo no comercial, la impersonalidad, el hieratismo, el teatro sagrado. *Pageants* medievales y *sacre rappresentazioni*, *kabuki* y *noh* japoneses, *kathakali*, *masques* del Renacimiento y teatros comprometidos con la renovación ritual del teatro tales como los de Stanislas Wyspianski en Polonia y Yeats en Irlanda simplemente corroboran y legitiman sus intuiciones primordiales, vehiculando a través del arte una nueva celebración social, una redención colectiva en el sentido del espectáculo magno soñado por Wagner. Ya pusimos de manifiesto cómo los diversos sociologismos artísticos de la Inglaterra decimonónica intentaban convertir el arte en instrumento de cohesión y pertenencia social, lo que incluso se advertía en las investigaciones académicas antropológicas del grupo de Cambridge. Aún en sus reseñas superficiales sobre el trabajo que estaban llevando a cabo Jane Harrison y sus colaboradores, se advierte en él de manera matizada, como pone de manifiesto Payne (1979: 447), un mismo sentimiento nostálgico. Ellos, por otra parte, le proporcionan la clave de su lectura sobre el teatro del pasado, especialmente en lo que se refiere a los célebres volúmenes sobre los orígenes del teatro de Chambers, a quien celebra y cita en repetidas ocasiones por su consideración de la liturgia medieval como drama.

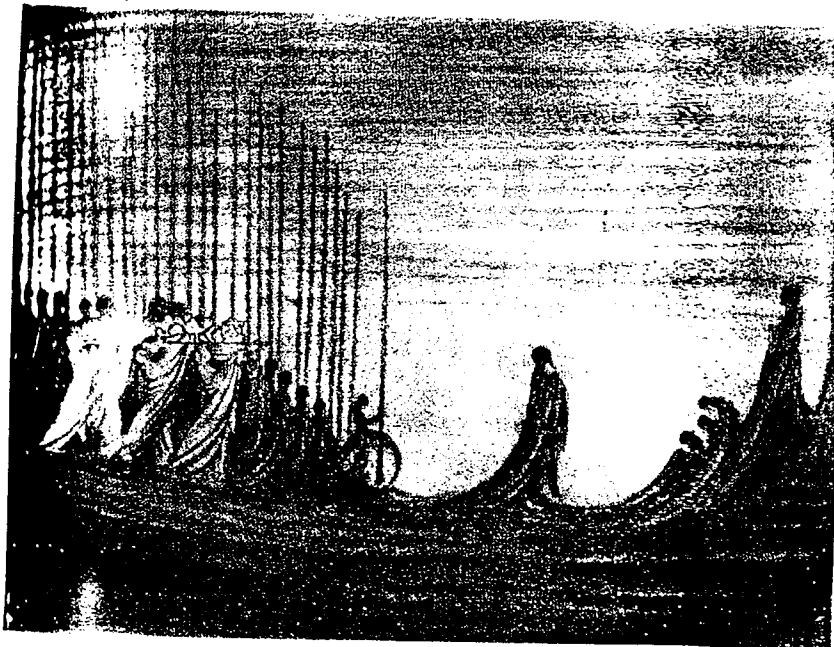
No cabe, en consecuencia, dudar sobre los efectos estupefacientes de esta incursión en el espectro no narrativo del teatro, que se opone con contundencia al aspecto fabular de lo dramático privilegiado por Aristóteles, porque ni siquiera su libro más inocuo, *Books and Theatres* (1925), por cierto el preferido de Craig, producto de su inusitado amor por el pasado teatral renacentista italiano y que se



Diseño para *Electra*, 1904.



Diseño para *Electra*, 1905.



Diseño para *Electra*, 1905.

define con falsa humildad como labor tentativa de "an employed artist of the theatre, who ventures for the first time to dip a finger into the icy waters of history", al adentrarse en la historia de las antiguas ruinas del pasado teatral esplendoroso, tiene sentido más allá de la justificación de sus intentos destructivos para el presente. Los modelos del pasado se recuperan de forma tendenciosa, aún en lo que compete a los teatros privados de la nobleza del siglo XVIII, ya que, aunque estos teatros no participan de lo sagrado, su emplazamiento elitista, su divorcio de las necesidades del mercado y su carácter de diversión placentera y sosegada para la alta aristocracia, se adecuaban bien a sus puntos de vista sobre el mundo.

El efecto que pretende conseguir en su teatro, por tanto, es el de un estado de trance colectivo, un fervor extático de calma y sabiduría, proyección de una catarsis colectiva en sentido platónico del hombre y de la comunidad. Se trata por tanto de conseguir la armonía, el equilibrio y la paz social por medio de la contemplación de un movimiento abstracto e impersonal, en el que el artista, como oficiante de la ceremonia induce un sueño hipnótico en los fieles, un sueño mortal que hace del equilibrio y del reposo su paradigma básico (posteriormente, estudiaremos su concepción de un Hamlet yacente en duelo constante con la muerte y cuyo crimen constituye la única forma de restablecer el orden). Gustaba de identificarse asimismo con el que proporcionó la serpiente envenenada a Cleopatra (1923: 26): "On women he theorized, on the worm he refrained; all he said was so much warning: 'Look you', says he, 'the worm is not to be trusted, but in the keeping of wise people'; yet he goes as I go, saying, 'I wish you the joy of the worm'".

Es el mismo éxtasis, por tanto, derivado de seguir la senda de los profetas y los maestros ("*should the whole world desire to move in the direction desired so fiercely by the old prophets and masters, we*

should regain once more that excitement which was once called ecstasy", 1919: 71), y tiene por objeto una absoluta "mental and physical ease" (1911: 253) lo que él asocia equivocadamente como el *nirvana*, cuestión que matiza con toda propiedad Coomaraswamy y que él obvia como expresión cercana a lo que los occidentales denominan "paraíso" (Pasquier, 1984b: 13-14). Por otra parte, hemos de considerar que es extraordinariamente coherente con su hipótesis ritual que sitúa al movimiento, al gesto y la danza, como origen del teatro, y será precisamente el movimiento, esta esencia pura y despersonalizada, la que heredará el arte del futuro. En efecto, en el célebre ensayo de *The Mask* que describe este arte del porvenir ("The Artists of the Theatre of the Future" 1907) aunaba las tres artes más impersonales y por ello mismo "puras" -arquitectura, música y movimiento- como nueva liturgia que, inspirada desde lo tectónico, lo armónico y la numerología musical daría lugar a un nuevo culto sagrado ("Religion of Truth") que tendría lugar en un lugar divino ("the Temple") cuya voz se alzaría como un himno ("the Hymn") y cuyo acontecimiento, el equilibrio armónico ("the Balance"), sería un acto divino que nos llevará más allá de la vida, al reconocimiento supremo del espíritu en la eternidad (prefacio a *Motions*, en Rood, 1977: 58-59). No es de extrañar, por tanto, que elija la balanza como símbolo pleno de su nuevo arte. En palabras de Payne, "In whatever form his Ideal was incorporated, it always circled back on the idea of capturing the sense of balance, harmony, and peacefulness from patterned movement. The result would be, quit literally, a new Church. Rescued from subservience to the other arts and working in its own proper medium of geometry and movement, the theatre would create a new religion (...) The revelation would in turn induce rest, for more than once he insisted that death-like sleep would be the perfect conclusion for the witness of the drama of the future" (1979: 431). A la vez oficiante y dueño único de este arte nuevo, como un nuevo Wagner "feudal baron in his castle" (1911: 175) postula con vehemencia una estructura tripartita y perfecta para el nuevo

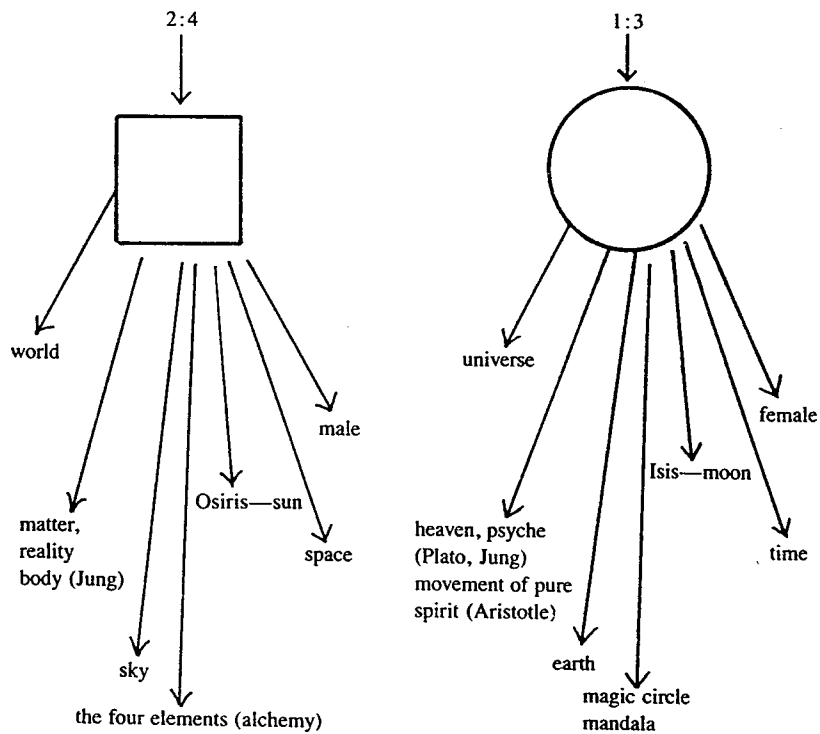
teatro que atiende a la *escena* (iluminación, vestuario y escenografía) a la *acción* (gesto y danza) y a la *voz* (canto y palabra hablada) para lograr la revelación del secreto escénico, que carece de significado discursivo y que no comunica nada, pues los dramas no deberían jamás "significar" nada (1923: 14) sino que únicamente vehicula una fe, pues "only when seeing does a man throughly believe" (1911: 115-116). Se trata de conseguir por tanto una imagen sensible del equilibrio, de la composición y de la armonía, al fin y al cabo, desde la "mysterious joyousness which is in all passionless works of art" (85). Quizá por eso los centros neurálgicos de este nuevo arte del futuro son el drama de silencio y la *über-marionette*, que se reviste "with a death-like beauty while exhaling a living spirit" (ib.) y que ha de sustituir a la indignidad del actor, su inestabilidad emocional y la impostura última que le permite vender (exhibir) su alma, esto es, su cuerpo.

En este sentido, no hemos de subestimar la importancia de esta nueva fe que Craig intenta restaurar en el mundo y que en cierto modo constituye la clave de su fraseología oscurantista y sus lapsus extáticos, sus experiencias místicas y visionarias que sin duda han estigmatizado su labor desde el excentricismo que se ha observado comúnmente en su credo estético. Ya hemos tenido ocasión de calibrar ese trascendentalismo que invade a los artistas en el debut del siglo y que si bien lleva a algunos a una tardía conversión al catolicismo, tales como Beardsley y Wilde, en otros tomaban formas más originales, como Haeckel y su acercamiento pseudocientífico a la religión tan admirado por Isadora Duncan, por no referirnos ya al entusiasmo que suscita ese intento de revitalizar los cultos místéricos y el espiritismo a la manera de Mme. Blavatski, toda una sed espiritual de la que Craig no podía menos de ser consciente. Porque, como manifestaba en sus *Über-Marions Notebooks* (1905) "the world lacks and needs a Belief. A childish one - one full of complicate customs and ceremonies. Much of the belief which

possessed the Egyptians -which made them perform all the ceremonies - all so childish and lovely - of the dead and for the Gods - and for the Nile - and for all the rest of it. A Belief full of Beauty. That is what I will try to find for myself, and then for the world - passing it to them by means of my über-marionette" (Cit. en Eynat, 1987: 28). Esto en realidad, y como ya veíamos, no suponía sino una revitalización de las coordenadas platónicas sobre las que Ruskin había defendido el valor moral y religioso, en sentido etimológico (*re-ligare*) del arte: desde el impacto estético que las ceremonias del antiguo Egipto producían en su imaginación, Craig quería constituir ahora un auténtico ritual para los tiempos modernos que celebrase la existencia misma o la deidad solar, como apunta en uno de sus diarios, aunque también intentó toda su vida convertir Florencia en un festival dedicado a la belleza (Larson, 1978) y nunca abandonó del todo la idea de convertir *La Pasión según San Mateo* de Bach en un auto sacramental moderno que habría de escenificarse con ocasión de la Semana Santa.

En cualquier caso, Eynat, que estudia con detenimiento este aspecto de su obra (1987: 126-144) reinterpreta sus pasajes más crípticos o metafóricos y deduce con acierto que su teatro ideal, lejos de revitalizar cualidades ceremoniales a la manera de Ezra Pound, Eliot o Yeats, constituye una auténtica liturgia que atiende no tanto a una introspección personal o a un autoconocimiento, como parece sugerir Maymone (1980) sino a una celebración de tipo cósmico trascendida por un poderoso animismo. Así pues, Eynat insiste en que sus visiones no eran vaagas quimeras o ejercicios de improvisación poética, sino auténticas revelaciones (epifanías) que se hacían eco de esas correspondencias universales tan del gusto de los simbolistas: "His discovery of the universal correspondences was illuminating; suddenly all made sense - his parents and his birth, scene and movement, nature and universe. The whole picture perhaps began as a dimly perceived vision, a state of

feeling, but it did not vanish, and it returned again and again in what Craig called 'illuminations' when he noted them down in the Movement Notebook. This was the discovery of a metaphysical sense of self as undeniable reality, a sense of self that modern man has lost but which Craig's two favorite poets, Blake and Whitman, possessed" (1987: 131). De acuerdo con el sistema cosmológico y visionario urdido por Blake, por tanto, Craig aplicó la filosofía esotérica a su propio sistema desde la correspondencia numerológica musical y lo aplicó a un principio femenino y otro masculino, a su vez subsumidos en una conceptualización geométrica. De acuerdo con su sistema, según Eynat (133):



Sólo la unión de ambas artes o, mejor dicho, la subordinación del principio femenino al masculino, puede garantizar el éxito de esta empresa, el verdadero hallazgo de la piedra filosofal, del mandala

budista, el cuadrado inscrito en la circunferencia en cuyo punto central convergían el tiempo y el espacio, la vastedad y la contingencia del universo, símbolo alquímico sin duda muy apreciado por el Craig más visionario. Por lo demás, el director inglés tenía dificultades al intentar deslindar un universo ajeno a su poderosa personalidad, y no duda en uncir su propio destino al destino del teatro, que desde una lógica implacable se regía por los designios de su propia mente, considerándose así el preconizador de un nuevo arte surgido de un movimiento perfecto que compendiaba el saber arquitectónico y teatral y los principios masculino y femenino (Godwin y Terry), el espacio y el tiempo, lo que en cierto modo plasma obsesivamente en la recurrencia de motivos geométricos que caracterizan sus diseños entre 1905 y 1907. También prestó enorme atención al simbolismo cosmológico arquitectónico, la "geometría secreta" de Vitruvio, que había inspirado principalmente a la tradición artística del renacimiento italiano.

A instancias de su hijo Edward, Arnold Rood dió a conocer un cuaderno manuscrito de extraordinarias implicaciones en lo que respecta a la consideración del movimiento como instrumento espiritual en la visión mesiánica de Craig, el famoso cuaderno sobre el movimiento sobre el que realizó anotaciones diversas de 1907 a 1910. Craig lo mantuvo en el más estricto secreto y sólo vió la luz cuatro años después de su muerte, cuando Rood publicó un extracto del mismo (vid. Rood, 1971: 95-101). Este diario, por otra parte, escrutado por la perspicacia crítica de Rood o Eynat confirma la existencia de estados visioanrios, "iluminaciones", como él las llamaba, trances espirituales que inevitablemente inciden sobre sus hallazgos estéticos posteriores y sobre las que mantuvo igualmente un absoluto mutismo. Así, si uno de estos estados de aguda sensibilidad dió como resultado la escena cinética en una fecha tan temprana como 1906, en 1908 también le pareció aprehender de nuevo el secreto de la creación, epifanía que dotaba de sentido al

universo y daba cuenta de la dirección de las fuerzas ignotas que lo regían, dando como resultado la revitalización de la antigua deidad solar como principio originario, sobre cuyo culto se interesó en adelante (algunas alusiones al respecto pueden observarse en "God save the king", que servía de prefacio a *On the Art of the Theatre*). Lo más significativo de sus descripciones estriba en su estilo críptico y cuasirreligioso, que actualizaba ritos paganos y tradiciones ocultistas del pasado, al estilo de los misterios eleusinos que pretendían celebrar Aleister Crowley (Brown, 1978) o Rudolf Steiner (Creese, 1978).

La segunda iluminación tuvo lugar el 5 de Noviembre en Londres; en ella visualizó un ciclo completo de la vida (nacimiento, muerte y reencarnación), de nuevo motivos obtenidos probablemente de sus cuidadosas y admirativas lecturas recientes sobre el antiguo Egipto. Su última iluminación, al parecer, tuvo lugar en Italia el 8 de Marzo de 1913, poco antes del establecimiento de la escuela. En esta se describía de forma taxativa lo que Craig denominaría como primera ceremonia en honor del sol y de la luz: la aparición del símbolo del nuevo arte del teatro manifestado como dios poderoso y terrorífico que da muestras de su soberbio poder ante los incrédulos mediante el fuego devorador de sus rayos: "Those who can still see what is happening behold a great conflagration - the offerings have been devoured - their ashes are left - Everyone sits or stands amazed. The Force of God is seen is felt (...) 'No man hath seen the face of God and lived'" (en Rood, 1971: 99-100). La ceremonia acabará con cánticos y hechos portentosos, descritos en el mejor estilo rapsódico blakeano. Tales epifanías, qué duda cabe, juegan un papel crucial en el sistema visionario que servía de piedra angular a sus especulaciones teóricas sobre el nuevo arte, cuyo símbolo inequívoco, la balanza, representaba el perfecto equilibrio en un ritual de reposo y muerte que preconizaba la auténtica vida del espíritu, y cuya función mesiánica respondía a ese indomable deseo de poner las cosas en

orden al que aludía de continuo. Aunque al fin y al cabo su cosmogonía no fuera sino un intento más, irremediablemente baldío, absurdamente provisional, de intentar imponer un orden a la infinita complejidad de lo real que amenaza siempre con escurrirse de las manos. En cualquier caso, nos permite aproximarnos a la labor del teórico inglés desde otro ángulo, ya que sus epifanías guardan una ligazón incontestable respecto del sublime textual, el oscurantismo de la catacresis y las visiones apocalípticas blakeanas. Como veremos seguidamente, el misterio del arte, la creación de la forma, desde su explícita genealogía romántica, se va a convertir en el misterio mismo de la energía generativa del universo.

4.4 LA IMAGINACION FORMAL.-

En varias ocasiones, Craig citó la anécdota de aquel joven poeta admirador de Baudelaire que le interrogó sobre el secreto de su arte y si éste podía aprenderse, a lo que Baudelaire respondió que todo dependía de si le gustaba o no consultar el diccionario (1913a: 51), variante de aquel célebre axioma que se impuso en un tiempo como dogma para los artistas puros y cuya retórica Craig aprendió sin duda: la poesía se hacía con palabras y los lienzos con pinturas, así como el nuvo teatro por medio de movimiento, escena y voz. Ello no debería llevarnos a engaño, sin embargo, pues el delirio creador de Craig no se produce sobre la materia en así, o se produce pero desde unas específicas coordenadas estéticas, porque su preocupación es eminentemente formal y tiene por objeto la creación de un artefacto estético en el que la unidad es el principio básico así como la adecuación orgánica de las partes al todo.

Hombre de paradojas y manifestaciones audaces, afirmaba que

los rudimentos básicos de todo arte que se podían aprender, desde los presupuestos artesanales interiorizados desde el neogoticismo de *Arts and Crafts* (Talley, 1967), pero no dudaba en redefinir la condición del artista desde el inmenso anacronismo que lo investía como taumaturgo y profeta en una edad de descreencia, cuyo privilegio visionario -el artista había nacido de una lágrima de Dios, según sus palabras (*The Mask*, 1912, 5/9: 159)- tenía lugar en la dimensión especular de su propia estética. De ahí que la fascinación que ejerce Craig se produzca en función de una dialéctica contradictoria que atiende a la modernidad de un nuevo acto creador que se legitima teóricamente desde premisas artísticas arcaizantes de carácter neorromántico, lo que en cierto modo extendimos como característica general de todas las revoluciones idealistas de principios de siglo, pero que en su caso se lleva a una exacerbación tal que amenaza con hacer astillas su propia teatrología. Así lo pone de manifiesto Pasquier: "Cette tacite participation aux plus secrètes traditions culturelles anglaises, le discret empire de l'ethique néo-platonicienne, l'ombre de Blake encourent à faire à Craig un homme étranger à son siècle. N'est-ce point d'ailleurs justement le contraste saisissant de cette esthétique et des plus audacieuses innovations scénographiques qui confère à sa théâtrologie cet attrait si singulier et la rend irréductible à l'indolence contemporaine?" (1984a: 245). Ello es lo que ha llevado a algunos autores a hablar de "fetichismo de la puesta en escena", como hace Guerrieri (Cit. en Marotti, 1961: 1), aunque quizá otros juicios más matizados dan cuenta de su legado estético en términos de teorización de una auténtica forma teatral.

Como no podía ser menos, ésta ha recibido calificaciones acordes con los principales movimientos que han caracterizado las artes plásticas, y se han analizado cuidadosamente sus innovaciones como dependientes de la base histórica del postimpresionismo (Hewitt, 1944) o más cercana al expresionismo (Marotti, 1961; Bablet, 1957), matizando

Primeras notas para Escena.

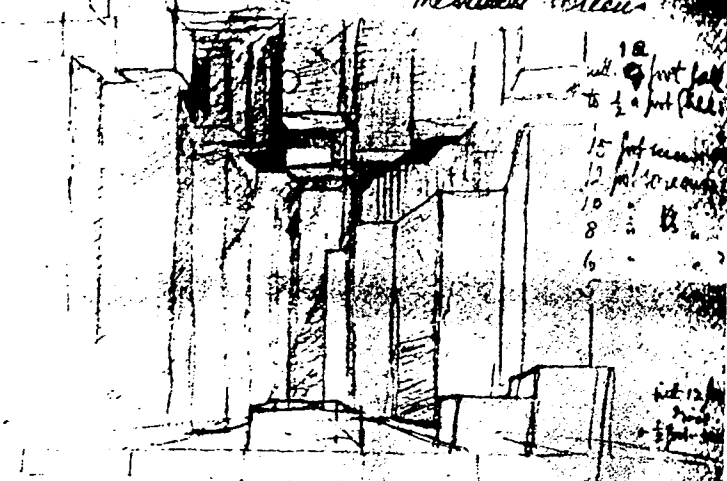
My first notes for scene
The sketches made in 1907-1908
The sketches made in 1906

Scene
1906

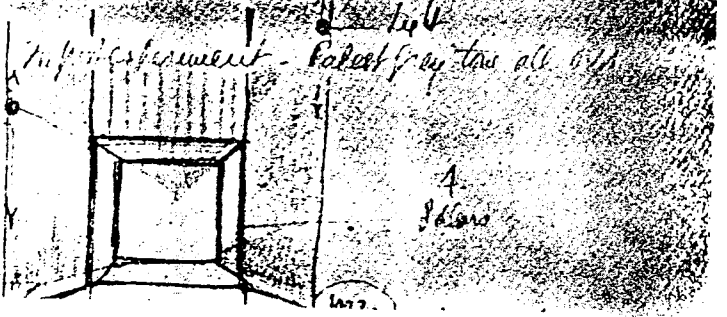
The ceiling of the floor in
horror, cubo, up-down
The ceiling concrete

12
10
8
6
5

1906

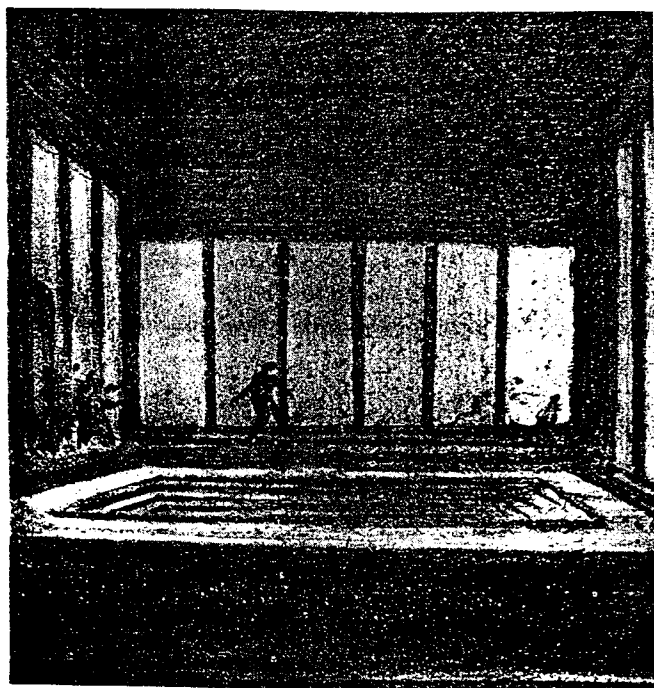


~~Additional curves
The floor is made of light
The wall of dark cut
The ceiling of plaster and wood~~



Improvement - Robert Gray the all over

4
8
16



Escena sin fecha.

por tanto este carácter epigonal con que se quería dotar a su obra para hacer justicia a su carácter pionero; se señalan también ciertas concomitancias con la problemática cubista, aún haciendo abstracción de la dimensión temporal que justificaba en último término tal movimiento. En cualquier caso, nos hallamos en una "tierra de nadie" que se resiste a su categorización estricta, lo que Marotti enuncia como encrucijada entre el movimiento simbolista y el expresionismo propiamente dicho, en un desplazamiento personal que hasta cierto punto semeja una de esas maniobras cuasidesconstructivas socavadora de sus propios fundamentos a que nos tiene tan acostumbrados. En palabras de Marotti, "l'ideale cui egli si ispira nell'attività teorica e figurativa è fundamentalmente 'simbolista', ma il carattere, l'impronta della sua arte si rivela spesso 'proto-expressioniste'; ciò gli impedisce di attingere ad un simbolismo assoluto ma anche di giungere allo *shrei* espressionista. Questo spiega il suo fluttuare perenne fra momenti di simbolismo mistico e momenti di deformazione soggettiva del reale in chiave spasmodica, incalzante: comme ai due atteggiamenti la tensione, sempre presente perché non risolta, che giunge a volete al limite di dissonanza assoluta" (1961: 72). Por su parte, Eynat llega a conclusiones parecidas que en su grado extremo, la escena cinética, muestran ante todo la creación de un objeto estético -dispositivo arquitectónico móvil- que ella interpreta de acuerdo con la depuración formal revolucionaria y nihilista que se estaba llevando a cabo con el movimiento abstracto: "This dialectic of voids and solids, of darkness and light, was Craig's counterpart to Mallarmé's use of the blank page or to Maeterlinck's use of silence: a refusal of verbal signs, human voice, human presence, and human artifacts; a retreat from everyday reality: an ascetic and aseptic retreat. It was the symbol of a metaphysical void, not unlike that created by De Chirico, Paul Delvaux, and Magritte (...) For the purity of form of De Chirico, as well of Delvaux, Magritte and Mondrian, is only pure appearance, a symbol of loss, absence and sterility. On the kinetic stage, geometry or pure

simplifies lines, the model of which is classic literature, replaced complexity and intricacy, rejected spontaneity, and introduced a sterile order in a seemingly chaotic word" (1987: 115). No es descabellado, por tanto, advertir en Craig una cierta contaminación del *pathos* germánico, esa necesidad de conformar de forma objetiva impulsos interiores, y aún esa fascinación por la materia que se va imponiendo, como lúcidamente expone Lyotard (1990), después de lo sublime.

En efecto, a la vuelta del siglo hemos de habérmolas con la hegemonía estética de lo sublime en cuanto que la oposición entre materia y forma que definió durante largo tiempo el pensamiento occidental parecía definitivamente abolida. El formalismo, que estudiaba las condiciones elaboradas de presentación del objeto, era una de sus reminiscencias; cuando Kant hubo deslegitimado la afinidad incuestionada entre materia y forma, ello supone un desplazamiento gigantesco, en la intensificación del significado cósmico de los nuevos artefactos estéticos. De esta forma, "what is at stake in art (...) has become the access to matter itself. This is an access to presence without recourse to the means of presentation" (300). Asistimos a esa intensificación de las premisas simbolistas que reifica el significante del símbolo, toda vez legitimado este último como horizonte de indagación, lo que constituye quizá ese último acto de nihilismo del que ni siquiera Craig es consciente porque era incapaz de permitírsele desde sus premisas esteticistas, el último abismo al que se resiste pero al que se ve abocado por una implacable lógica, y que es en parte responsable de su taciturnidad en la práctica profesional del teatro y el secretismo que había polarizado en *Motions* el logro supremo del nuevo arte del movimiento, como veremos.

Por lo demás, hemos de remitirnos a Blake, su mentor y auténtico padre espiritual (de hecho, Craig le dedica su obra más

significativa), como responsable de esa inteligibilidad de la forma determinante en sus teorizaciones primeras, ya que éste no fue únicamente el responsable del paso de los intereses literarios del joven Craig a los figurativos o la consideración de los mismos como inveteradamente interconexos, sino que le proporcionó el fundamento sobre lo que Craig va a establecer la indudable modernidad de su acto creador según pone de manifiesto Pasquier (1984a: 228), ya que en su opinión, "jamais il ne parvint réellement à confesser la modernité, quant aux modalités de l'acte créateur" dado que su teatrología y su intento de regeneración espiritual se produce desde la crítica de la apariencia sensible y la exaltación última de la belleza, desde ese egoísmo creador último que exalta ante todo la grandeza del artefacto artístico.

El poder de la visión, esa mirada interior o espiritual a la que alude de continuo (*the eye of the mind*) le permite así contravenir expresamente esa tendencia hegemónica que había situado a la naturaleza como modelo para el arte, por el contrario, hay que evitar a toda costa la burda parodia de lo real, pues la reproducción grosera e inexacta de la vida es incapaz de mostrar su belleza y menos aún de abstraer su "esencia divina". El artista, estigmatizado por su pulsión creadora que lo distingue de todos los demás, hereda esa antigua vocación noble que lo había puesto al servicio de la nobleza y de la Iglesia y conserva su disponibilidad para la autoinmolación en aras de su servicio a la humanidad en abstracto, al imperativo categórico de revelar a Dios en un universo cifrado y suscitar, en palabras de Craig, el ardor que en otras ocasiones se denominó éxtasis a través de esa facultad espiritual de la imaginación, glorioso láser espiritual que permitía visualizar lo invisible y formular lo inefable. La hipersensibilidad del artista se entiende como don divino que admite dos variaciones en opinión de Herstand (1963): a) el artista como dador de forma, es decir, enriquecimiento imaginativo de una materia informe; b) el artista deja

ya de superponer una forma sobre una sustancia caótica y percibe su obra como una unidad. Su función estriba ahora en plasmar esta totalidad como sistema orgánico: "If you are able to show that you have seen the complete completely, then you create a great work of art" (Craig: 1913b: 35). La estética de lo bello se lleva aquí a sus máximas consecuencias, y lo bello se equipara con lo completo, pues "the artist's ideal depends upon, and always appears simultaneously with, a fully planned method for carrying his ideas out" (83).

En este sentido, el acto creador se compone, para Craig, de "la perception, intuitive ou contemplative, des réalités divines et de la reproduction de leur reflet formel dans la matière de l'oeuvre à réaliser. L'artiste contemple les réalités intelligibles, puis imprime à la matière en lui donnat forme, le sceau de leur stupéfiante beauté" (Pasquier, 1984a: 231). Dado que para reflejar la imagen de un Dios es necesario haber percibido de antemano su irradiación íntima, Craig privilegia el aspecto contemplativo del acto creador, don divino que no oculta la necesidad de una disposición por parte del artista como "tensión voluntaria" producto del esfuerzo. En ella se impone la impersonalidad total, la negación del yo (el verdadero artista como el verdadero actor ha de anular su volubilidad temperamental para dar lugar así a un arte auténticamente viril). En cualquier caso, se pretende en último término la desvelación hierofánica del mundo natural, de su esencia imperturbable y su divino esplendor, lo que nos da esa "analogie perpétuellement inverse du symbole que permet à l'homme, s'il s'en montre digne, d'apercevoir, dans la miroir de l'oeuvre parfaitement réalisée, l'éblouissant 'reflet du visage de Dieu'. L'oeuvre d'art lui semble le point de convergence de deux élans similaires et opposés, de deux transport inverses et analogues. L'artiste contemple l'archétype céleste dont il imprime la forme à la matière brute et le spectateur contemple la forma intelligible à travers la transparence immobile de la matière

ordonnée" (233). El resultado de esta luz interior, de esta verdad equiparada a la absoluta belleza, estriba en la restitución del hombre a su condición edénica, desde una estética mesiánica en la que se confunden el artista y el apóstol (234). Si en lo que respecta a los efectos de apaciguamiento social y mansedumbre de este nuevo arte litúrgico se actualizaban las claves de un profetismo social esencialmente conservador, hay que tener en cuenta que el desplazamiento que acusa el concepto de inspiración basado en la mimesis, al estilo clasicista, a esa nueva inspiración interior como don de la divinidad, Craig remite a la visión del artista como legislador de la humanidad a la manera de Shelley, en el que se aúnan vocación profética, función apostólica y pulsión creativa (236), así como revive toda la imaginería de la Caída que en la peculiar historia simbolista atañe a la nueva opacidad de la visión y a ese falseamiento en el que pasa inadvertido lo divino, lo esencial, lo infinito más allá de la fugacidad y el espectro efímero de nuestra estricta contemporaneidad.

Así pues, puesto que la estética de Craig se muestra deudora de la tradición neoplatónica inglesa en su revitalización de la oposición de lo sensible y lo inteligible (que se había formulado en Blake como antagonismo entre el mundo generativo de la naturaleza y su aspecto perecedero y en Ruskin como oposición del universo de las apariencias y de las esencias), cabe insertar a Craig en la línea de Walter Pater, Benjamin Jowett y Shaftesbury. En su obra la huella del pensamiento platónico de Cambridge del XVII se advierte ante todo en su concepción de la belleza como inextricablemente unida a valores como la verdad o el bien, moralidad estetizada que garantiza, al igual que la existencia de una intuición infalible para el gusto estético, aquellos valores que rigen la sociedad. Quizá parece más plausible, sin embargo, teniendo en cuenta la trayectoria intelectual de Craig atribuir esta revitalización del neoplatonismo no tanto a la primera hipótesis que

arriesga Pasquier -la lectura por parte de Craig del *Timeo* o de las *Ennéades*- como a la segunda en la que el investigador francés aprecia, entre otras, una influencia indirecta a partir de esa pieza maestra que constituyen las *Annotations sobre Sir Joshua Reynolds* de Blake, a la que sin duda Craig tuvo acceso y de la que extrae algunas citas para corroborar sus hipótesis, en la que las reconvenciones de Blake respecto de Platón resultan ser más leves de lo que parece a primera vista y atienden a su personal propuesta de lo sublime que ya tuvimos ocasión de analizar.

En este sentido, si Blake resulta ser, como demuestra sin ningún género de dudas Pasquier, el género tutelar de Craig, hasta cierto punto se advierte respecto del mismo el desplazamiento estratégico que no dudábamos en subrayar con anterioridad, dando lugar a una ruptura quizá no voluntaria pero tremendamente efectiva que reconduce la desmesura de Blake y con él todo el pensamiento neoplatónico y neorromántico a una paulatina opacidad de esa apariencia translúcida que magnificaba todo lo real. De resultas a ello, el trascendentalismo que justifica toda su labor renovadora parece invertirse, por un momento, en su práctica, cuyo sensualismo explícito admite una ambigüedad fecunda e incluso un socavamiento de sus principios fundamentales cuando la labor del artista se plantea sólo como principio de ordenación de una realidad informe: "What the Art of the Theatre (or rather we must call it the work of the theatre at present) lacks is *form*. It spreads, it wanders, it has no form. It is this which makes the difference between the work of the Theatre and the fine arts. To say that it lacks form is to say that it lacks beauty. In art, where there is no form there can be no beauty" (1911: 111). Cabe hacer dos observaciones al respecto. En primer lugar, la cualidad teológica de la obra de arte se sigue observando en su carácter autónomo, autosuficiente, que se describe como finalidad sin fin o equilibrio inestable entre libertad y necesidad -la

estética de lo bello llevada a sus máximas consecuencias--; en segundo lugar, un paso más (su drama sin autor dramático, sin palabras y sin actores) permitía una falla en la estructura que atiende a nuevos intereses estéticos (*Motions*).

Esbozar hasta qué punto se lleva al extremo esta inversión total, esta reificación absoluta del significante equivaldría a calibrar el alcance de su apuesta de futuro, pero ante todo supone un primer indicio saludable de la inestabilidad de los componentes sgnicos desde la que se inscribe la gigantesca conmoción estética que constituye nuestra herencia espiritual: cuando su amor de la belleza deja de ser "pura virtualidad" para convertirse en "pura forma" toda vez que su retórica se usa en parte desde su eficacia estética (la inmutabilidad de los universales platónicos da lugar a la pregnancia de la forma). Así lo confirma Pasquier: "La pneumatologie de l'acte créateur qui embrasait à tout instant l'esthétique de Blake, deviendra chez Craig une banale mythologie de la puissance créatrice, un souvenir ému d'un privilege depuis longtemps aboli, une curiosité livrée à la sagacité de l'érudit" (1984a: 246). No obstante, considerar este extremo como conclusión lógica y definitiva a la radicalidad de sus premisas quizá sería llevar las cosas demasiado lejos, en nuestra opinión; en cualquier caso supondría diluir la polémica en la tan sólo aparente inocuidad de la estética, en detrimento de las feroces implicaciones que se extraen de la moralidad implícita a sus principios artísticos. Bástenos, no obstante, advertir en ésta un saludable síntoma de autocontradicción, un dinamismo creativo que por un momento acerca su obra, de forma inconsciente, por su propia coherencia interna, al acto más extremo de nihilismo artístico. Aunque considerado desde otro punto de vista, el argumento más incontestable esgrimido ante su metafísica de la forma sea la ignominia última de su nihilismo vital y su silencio inexplicable.

5. POR UN ARTE DEL MOVIMIENTO PURO

5.1 EL MISTERIO DEL MOVIMIENTO: EL GESTO Y LA DANZA.-

Acción, escena y voz: la trinidad espiritual que iba a definir la configuración de una nueva teatralidad en los albores del siglo va a ser concebida por Craig como dialéctica inestable en la que el privilegio jerárquico venía dado en cierto modo por la acción, que él se encarga de precisar desde premisas antiaristotélicas y haciendo honor al misticismo crítico de Cambridge: "And when I say *action*, I mean both gesture and dancing, the prose and poetry of action" (1911: 180) porque "in one respect, perhaps, action is the most valuable part. Action bears the same relation to the Art of the Theatre as drawing does to painting and melody does to music. The Art of the theatre has sprung from action-movement-dance" (138-139). El teatro se identificaba, así pues, con sus orígenes, orígenes que, desde la fábula con la que Craig los describe -dos mujeres a la orilla del Ganges que habían observado el movimiento de la imagen sagrada y habían intentado imitarlo, dando lugar así a una parodia vulgar y grotesca, una degradación del movimiento de la deidad sobrenatural (93-94)- y que Kantor (1977) retoma, se convierten en mito de la creación del teatro moderno, de eficacia similar a la banalidad y orgullo de Eva que insta irremediabilmente a la corrupción del hombre en el episodio bíblico. Apólogo éste, por tanto, significativo al ligar los sueños apocalípticos de Craig -un arte del movimiento puro- a una virtualidad abstracta y descorporeizada de la escena: un teatro sin

actores acaba siendo, en suma, un teatro sin mujeres, de forma que se neutralizaba así el paradigma ideológico de lo femenino, esto es, la perturbación emocional, el desequilibrio impredecible, la inestabilidad y su carácter voluble. En efecto, la preferencia por ese ser inanimado, absolutamente previsible y perfectamente manipulable que es la marioneta, la figura en movimiento sin "yo", nos permite mostrar la consecuencia lógica de su desconfianza en la volubilidad femenina y ese lado oscuro de los dualismos que la excluye de un orden racional en virtud de la amenaza turbadora que supone su emocionalismo, su excitabilidad nerviosa y, en último extremo, su provocadora sensualidad. Nuestro autor se sitúa así en la nómina de la respetabilidad masculina burguesa decimonónica victoriana que, también en su vertiente artística o literaria, oponía una resistencia feroz, a través de imágenes misóginas y represivas, al poder creciente de la mujer y la ampliación progresiva de sus derechos.

En el principio fue la danza, no cabía lugar a dudas, pero ya desde el libro sagrado se habían establecido dos danzas: una sagrada, de adoración y alabanza a Dios, en la que todo el ser, cuerpo y alma, se vuelcan como ofrenda total al Creador, y otra pagana, ese baile inmoral de Salomé que subyugaba al hombre, incitaba los bajos instintos y la lujuria carnal. Pues bien, el maniqueísmo de tal reducción está presente en toda la sistematización craigiana y se va a traducir en crítica virulenta del ballet clásico y sus desarrollos más recientes, en los que, no sin razón, Craig admitía una amenaza flagrante para las estructuras patriarcales que pretendía reinstaurar en este ámbito peculiar de la danza. En efecto, partiendo de ese movimiento estratégico básico que permite a los grupos no dominantes permeabilizar modos de acceso diferentes, procesos adaptativos que los asimilen a las formas de movilidad social, hemos de considerar la supremacía femenina en el ballet desde el XVIII como uno de esos desplazamientos exitosos que eleva el status de una profesión degenerada en virtud de su escaso rendimiento

económico y prestigio social (Hanna, 1987). Se producía así una inversión básica: mientras que la herencia judeocristiana había excluido el papel activo de la mujer en el ritual religioso público, lo que por mimetismo se había impuesto asimismo en el teatro secular, -razón por la cual los hombres realizaban el papel de las mujeres-, las nuevas estructuras productivas burguesas provocan el exilio del hombre de estas actividades, consideradas desde las exigencias lucrativas de la nueva burguesía como esencialmente frívolas. Atraer la atención sobre el cuerpo resultaba intolerable en cuanto que toda una nueva tecnología de éste lo consagraba tan sólo como instrumento de producción, favoreciendo por tanto los intereses de la industria floreciente. Una doble moralidad, por tanto, disciplinaba el cuerpo desde el puritanismo estricto, a la vez que reducía todas sus capacidades a las meramente productivas, lo que relegó el ejercicio de la danza como reducto abierto a jóvenes de pocos recursos y dudosa reputación. El ballet se consideraba como exhibición provocativa del cuerpo, incitación y promesa de gratificación sexual, por lo que las bailarinas se veían proscritas desde la hipocresía moral de la alta sociedad de la que se nutría el alto porcentaje de abonados, aquellos asistentes regulares a la ópera que en función de sus posibilidades se permitían a mantener a sus favoritas como concubinas. Llegar a ser amantes de un hombre rico suponía, por tanto, el anhelado reconocimiento social y, en el mejor de los casos, la posibilidad de dejar la escena. La danza se había convertido así en uno de los principales reductos de movilidad social por parte de las estas mujeres, admiradas y envidiadas en secreto por las damas de la alta sociedad por su vida licenciosa no sometida a la servidumbre obligada hacia su numerosa plebe.

El aumento del prestigio de esta profesión se fue produciendo desde mediados del siglo XVIII, cuando se acortó la falda y aumentó el virtuosismo técnico de las debutantes, aún sometidas sin embargo a toda

una jerarquía de compositores, coreógrafos y managers y sus inflexibles exigencias, como cuando advierten a sus alumnas incipientes que para alcanzar la fortuna primero había que "romperse las piernas". Aún así, el aumento de la estima profesional de tales bailarinas habrá de tener lugar desde el momento que se admite en ellas la sublimación de lo corpóreo; de hecho, los principales líderes del movimiento romántico, asistían asiduamente a estas representaciones que iban a describirse ahora, en un desplazamiento significativo, ante todo como reflejo de un sentimiento de elevación espiritual y de anhelo por el más allá. La sílfide, por tanto, constituye el eje central de todo el desarrollo del ballet en el Romanticismo; la danza se muestra ahora lugar apropiado para el desarrollo de asuntos sobrenaturales y ni siquiera la pasión amorosa de los argumentos tiene lugar en este mundo, ya que la deseada unión del hombre y la mujer se producirá invariablemente más allá de la muerte. Como advierte Jowitt (1988), a partir de 1830 se hace común la idea de que "dancing excels in proportion as it resembles flying" (40), noción que, afín a la atmósfera de elevación espiritual perseguida, se subrayaba gracias a la implantación de la técnica del baile de puntillas desde principios del siglo XIX. Los términos que abundan por doquier son los de "ligereza", "ingravidez", "luminosidad", etc; así por ejemplo se alababan las danzas de Dimilatre porque eran tan etéreas que ella casi parecía transparente. En cualquier caso, esta figura del ballet romántico nunca dejaba de proyectar una ambigüedad esencial: símbolo de la espiritualidad y de la sublimación carnal, al mismo tiempo se advertía en ella un enorme potencial erótico latente. Imagen poética y cuerpo que suda, fuerza y debilidad, ambigüedad andrógina y sensualidad femenina caracterizan de hecho a las grandes bailarinas del siglo XIX, como Marie Taglioni o Fanny Essler.

El cambio de convención se llevaría a cabo sólo a principios del siglo XX por el célebre Ballet Ruso, que de la mano de Diaguilev,

Fokine y Bakst enfervoriza al público de París y Londres con lo que será precedente indiscutible de la danza-teatro de nuestros días, espectáculos lujosos en los que se había impuesto el gusto por los temas orientalizantes, esto es, imágenes efectistas y una mayor sensualización de la danza. He aquí la bestia negra de Craig. Sus acerbias críticas se dirigían de forma preferente hacia las coreografías rupturistas rusas, no obstante, la prodigalidad de sus escritos sobre danza clásica pone de manifiesto lo que él denomina su "animadversión" personal hacia los bailarines, (se habían adentrado en un territorio ajeno, esto es, de mujeres, lo que indefectiblemente presumía su escaso valor: "By jingo, these are not men!", en Rood, 1977: 68) a quienes encuentra ridículos en sus poses aéreas, y grotescos enfundados en sus mallas ajustadas que él denomina con menosprecio "bañadores". En cambio, les propone reducir sus torpes aspavientos forzados mediante el uso de prendas de vestir rígidas que obstaculicen la movilidad del cuerpo (una especie de "armaduras ligeras") de forma que su dificultad sobreañadida incremente sus facultades físicas a fin de lograr a través del control absoluto el movimiento "esencial" del cuerpo. Una vez alcanzada la pericia técnica, habrán de usar, sin embargo, un vestuario significativo, esto es, revelador de algo más allá de los músculos y los huesos, pues "costume is not dress (but only) a cover: Costumes is that which uncovers the Soul. The flesh and bones are the costume of the soul. Reveal them then - without exposing that which is mute and must remain so" (181). En lo que se refiere a la figura de la bailarina, la describe como víctima, ya desde el teatro precioso, de la manipulación de los hombres, convirtiéndose en "mercancía" de aquellos sin escrúpulos que se dedicaban a una forma más moderna y lucrativa de explotación de esclavos, aunque el reconocimiento de este hecho de ningún modo las exime de su vida licenciosa. Consecuentemente con ello, su apreciación de las grandes figuras de la danza (Essler, Taglioni) se realiza únicamente en función de su precaria moralidad sexual que inevitablemente acaba contaminando

su virtuosismo técnico; a fin de cuentas, tal y como observamos previamente, se hacía eco así Craig de la ideología sexual común a finales del XVIII. El sentimiento de elevación supranatural que las representaciones de ballet producen en los simbolistas franceses, por ejemplo, no le conmueve en absoluto, ya que en su opinión no puede sino tratarse de un falseamiento intolerable regulado desde una convención artificiosa, incomparable con el esplendor de la auténtica danza que sólo se produjo en los grandiosos espectáculos de la Grecia clásica (134-135; 166-168).

Por otra parte, si la ambigüedad de estas heroínas virginales y turbadoras del ballet romántico se valoraba en términos negativos, la exhibición de mujeres fatales por parte del Ballet Ruso indudablemente fue denunciado por Craig como auténtica amenaza a la moralidad pública. Lo que califica como torpe sentido de lo sensual de Bakst ocasiona afirmaciones tan abruptas como la de que "all his women (and he is never tired of putting them before the public) are drugged as in a kind of sofa orgy. They seem to hate ecstasy and they adore a good wriggle" (82). En efecto, su estrategia crítica respecto del éxito, inexplicable a su parecer, del Ballet Ruso se centra en parte en esta sensualización intolerable, en la exaltación de la carne y la embriaguez de los sentidos de sus espectáculos exóticos. Así, "the Russian Ballet is essentially the 'Art' which is created by the Body. Its perfection is physical. Its appeal is to our senses, no through them. Having excited them it has done its task. It makes no further effort. It is sensuous art and not spiritual, and is just as far removed from Architecture and Music as the Body is from the Soul" (96). Su consideración irónica y escéptica le permite advertir en las puestas en escena de Bakst una nueva forma de canibalismo, pues "the cannibalist paints on flesh. To M. Bakst the credit of being the first of this new school must be given. He has been painting the legs of the ballet dancers of New York" (88) o atribuir la

supuesta genialidad de Diaghilev al hecho de que "he believes that the body produces finer works than the soul produces" (91).

Por consiguiente, se está violando la regla fundamental del arte que exige una armonía de cuerpo y alma sobre los designios de esta última, esto es, según el principio de la vida espiritual, en el que el momento de la revelación se producirá mediante el silencio del cuerpo y su transparencia total, dando lugar así a su expresividad máxima libre de mácula; "while it is the time of Revelation", afirma rotundamente, "we ask the Body for silent and invisible silence...it is the Soul which moves...minister to its movements" (94). Es ilícito solicitar un equilibrio precario de cuerpo y alma en el arte, porque uno debe someterse irremediabilmente al otro "there is no such thing as union which excludes *command* or *obedience*. Each honours the other" (95) y una equivocidad abstracta entre ambos elementos no puede dar como resultado sino esa ignominia carnal que enfervoriza a la plebe y satisface sus limitadas capacidades de comprensión dando rienda suelta a los bajos instintos, en detrimento de esa sabiduría espiritual que caracteriza a las verdaderas obras de arte, aquellas que sosiegan y no excitan al hombre.

El envés de esta carencia de proyección espiritual, intelectual y moral de los ballets rusos se produce, por otra parte, desde su falta de originalidad y su recurso al plagio, la "cleptomanía" (70) de la que se siente víctima, por una parte, por sus novedosas concepciones escenográficas, en las que ve reflejadas sus propias ideas en la práctica; por otra parte, no duda en calificar sus nuevas técnicas de danza como una burda imitación de la Duncan, superpuesta sobre unas cuantas piruetas de ballet clásico: "It is the old French ballet warmed up; it is a charming absurdity which has survived the centuries (...) While doing this they stole an idea or two from the only original dancer

of the age, the American, and another idea of two from the most advanced scene designers of Europe and superimposed all these upon the wirey artificial framework of the old French Ballet" (80-81). En términos parecidos condena el trabajo de Dalcroze, que utiliza los cuerpos de sus bailarinas como si de mármol se tratase: "girls are employed like to much marble or gold...and Dalcroze, like Michaelangelo hacks away at them, turns them, bends them...and of course they like it. Excellent! excellent that any and all girls should like being bent by a man;...it is an old virtue of theirs, but it has the disadvantage of it no way conducing towards the production of a work of art" (229). Probablemente, no cae en la cuenta de la contradicción flagrante en la que está incurriendo: él también había exigido el control y la maleabilidad suprema del cuerpo del actor, principio al que había tenido que renunciar ante la imposibilidad de conseguir tal grado de virtuosismo. No obstante condena con toda acritud e incluso ridiculiza ("Apollo never asked for a parade of womanly charms in his service", 227) de forma absolutamente injustificada una de las investigaciones teatrales más rigurosas de este momento.

Por el contrario, y como cabría esperar, las críticas laudatorias se dedican a la libertad de la danza moderna y el resurgir del helenismo preconizado por Isadora Duncan, con quien mantuvo una relación extramatrimonial apasionada y tormentosa entre 1904 y 1907. En ella proyectó sus propios puntos de vista desde una virtual confluencia de principios artísticos que actualizaba en ambos -también en ella, que en su admiración por el clasicismo artístico no había dejado de afirmar una y otra vez que la danza del futuro volvería la vista hacia el pasado, una utopía retrospectiva que auspiciaba un nuevo renacimiento del arte. La relación con esta mujer admirable y audaz que entrevió en la danza una exaltación expresiva de la plasticidad femenina, la liberación del cuerpo y de la estricta disciplina del ballet y sus movimientos codificados,

estableciendo así el paradigma de la danza moderna, procuró a Craig nuevas inquietudes sobre su propio trabajo artístico; a la vez, ella se convirtió en baza importante para su reconocimiento internacional y le facilitó contactos con las principales personalidades teatrales del momento, entre ellas Stanislavski y Eleonora Duse. Por lo demás, es evidente que la dependencia afectiva y financiera de Craig hacia ella, toda vez que Isadora nunca se supeditó a la consecución de sus sueños reformistas como él hubiese deseado, era sentida por Craig como humillación personal y profesional que no debía durar mucho tiempo. Su ego herido reaccionó con una profunda ambivalencia, similar a la que la fuerte personalidad de Terry le había suscitado en su infancia y que, en cierto modo, le acompañó como conflicto irresoluble, casi patológico, a lo largo de su vida. Ya observamos con antelación, por lo demás, cómo en un primer momento el exilio de la mujer de su teatro, por su dudosa moralidad y su competencia económica desleal, había traducido de forma atenuada este temor, mientras que sus fantasías posteriores de un teatro deshumanizado, sin personalidades individuales y sin actores (las marionetas, como estudiaremos a continuación, se definirán por Craig como "ego without egoism"), evidentemente han de considerarse como una forma de contrarrestar de forma más explícita, conscientemente o no, lo que sentía como presencia "vampírica" de la mujer en la sociedad.

Sería interesante, por otra parte, calibrar la incidencia mutua de los presupuestos estéticos de ambos artistas, toda vez que Duncan parecía entusiasmada por el alcance del mesianismo craigiano, al que hacía continuas referencias en sus alocuciones y conferencias. También Craig, por su parte, teorizó a partir de ella las posibilidades de lograr sobre el escenario un movimiento quintaesencial más allá de lo puramente imitativo y profundamente creador. Una y otra vez recordaba Craig sus prejuicios personales para con esta americana que se atrevía a desafiar las convenciones de la danza, y su sorpresa mayúscula cuando

tuvo ocasión de contemplarla en una de sus representaciones. Así relató este momento glorioso en una charla de radio para la BBC que puede darnos algunas de las claves por las que Craig se había sentido fascinado por Isadora, en un bello episodio que complementa en cierto modo el tono romántico general de sus *Book Topsy* (1904) -cuaderno inédito dedicado por entero a su musa- en el que fragmentos de gran intensidad lírica (quien lo diría) demuestran cómo, al decir de Steegmuller (1974: 352), "it is Craig himself, the man whose ego wounded Isadora so grievously, that comes closest to providing a biography of her written 'as it deserves - as Montaigne or Byron might have written it': "she came through them and walked down to where a musician, his back turned to us, was seated at a gran piano; he had just finished playing a short prelude by Chopin when in she came, and in some five or six steps was standing by the piano, quite still and, as it were, listening to the hum of the last notes (...) Then one step back or sideways, and the music began again as she went moving on before or after it. Only just moving-not pirouetting or doing any of those things which we expect to see, and which a Taglione or a Fanny Essler would have certainly done. She was speaking in her own language - do you understand? her own language: have you got it?-not echoing any ballet master, and so she came to move as no one had ever seen anyone move before. The dance ended and again she stood quite still. No bowing, no smiling-nothing at all. Then again the music is off, and she runs from it-it runs after her then, for she has gone ahead of it" (ib., 23).

Es esta una de tantas descripciones de ese gozoso encuentro artístico con la mujer que le había impresionado previamente por ser, en sus palabras, "the calmest thing I have ever seen in a woman" (Cit. en ib., 22) y a quien acusaría más tarde, del todo injustamente, de haber mimetizado la simplificación decorativa de sus escenarios. El arte de Isadora, que nos es del todo desconocido salvo en lo que se refiere a sus

fotografías, dibujos y escritos, parece sobrevivir, sin embargo, en las vívidas y entusiastas descripciones de Craig, uno de los más valiosos testimonios sin duda de su cualidad artística. Ante todo, éste subrayaba el carácter fluido de esta danza rítmica no coronada por poses estáticas codificadas previamente (aunque sí espaciada por momentos de inmovilidad absoluta, momentos de intensidad plástica muy apreciados por Craig) porque como muy bien aprecia Rood, el término clave usado por Craig es *to move* y no *to dance*, lo que atribuía a esta danza las connotaciones sagradas de su arte del movimiento, de forma que esta energía vital se proyectaba sobre la armonía cósmica del universo. Por otra parte, el inequívoco atractivo sensual de Isadora estaba latente pero de manera subliminal, ya que su danza excluía expresamente cualquier tipo de connotación erótica o de seducción. En efecto, Isadora Duncan contribuyó a crear la imagen de la bailarina contemporánea "not a steely-legged virtuoso whipping off pirouettes, not a coquettish quasi-virgin, not a disembodied nymph, but a noble-spirited woman, bold, yet pliant - free to use her imagination and her body as she wished" (Jowitt, 1988: 69). Por lo demás, ella se había convertido en emblema de libertad, no sólo de las convenciones de la danza clásica sino también de la forma en que las mujeres debían actuar y gobernar sus vidas.

El aumento de credibilidad de sus espectáculos se debía en parte a su exquisita selección musical, que de forma casi revolucionaria en relación a las partituras musicales usuales hacía uso de Schubert, Chopin, Brahms o Wagner, música a la que Isadora se adaptaba en una especie de comentario o modulación expresiva (hasta ahora, la música había marcado imperativamente el tono de la danza). La voluptuosidad de su figura, ceñida con una túnica amplia, resaltaba frente a un fondo escénico extremadamente simple tamizado con luces suaves, generalmente de tonos pastel, rosáceos y ambarinos para simular el amanecer y gamas de azules para la caída de la tarde, ya que odiaba la luz blanca que le

parecía absolutamente artificial. Sus movimientos eran elásticos y expresivos, elocuentes en su simplicidad. Por otra parte, su estética natural desterraba por completo el estilo ingrátido propio del ballet clásico, haciendo del volumen de su cuerpo un factor expresivo más. Pretendía producir en sus espectadores la ilusión de espontaneidad, pero ella insistía en que de ninguna manera ello significaba improvisar, ya que "natural dancing should only mean that the dance never goes against Nature not that anything is left to chance" (Cit. en *ib.*, 76). En este sentido, y como advierte Craig, la Duncan también sintió el hechizo de los entrenamientos gimnásticos de Delsarte, que en sus recomendaciones había unido la disciplina corporal y las inquietudes de renovación y de búsqueda espiritual acordes con los tiempos, sistema muy popular en América a partir de últimas décadas del siglo. Su doctrina, basada en la exploración expresiva y emocional del cuerpo, así como la compartimentación del mismo en un sistema tripartito (mental, moral y vital) -que había procurado para Delsarte la denominación de "Swedenborg geometrized"-, se avenían bien con el panteísmo natural de Isadora y ese énfasis en una gestualidad trascendente que incluso se desarrollaba sin música sobrecogiendo a los espectadores; era lo que ella enunciaba como nueva verdad artística preconizadora y garante de la sabiduría mítica que podía instaurar en nuestra sociedad el antiguo esplendor de la sociedad griega.

Su manifiesto artístico, "La danza del futuro" (1903), se establecía así en términos similares a los de ese teatro del porvenir que vislumbraba Craig, sobre todo en lo concerniente a la revitalización moral del arte (Eynat, 1987: 62-71). Al igual que Craig, Isadora no pretendía llevar a escena una falsa reposición de la danza griega, como se decía comúnmente (o al menos éste fue un proyecto que nunca se llevó a la práctica), sino que aspiraba a reconocer en una serie de constantes intemporales para la actividad artística esas leyes eternas del arte

inspirado en la naturaleza que sólo los antiguos supieron desarrollar sin afectación. De ahí su estudio minucioso de las actitudes de las figuras que decoraban las vasijas de cerámica griega, de las esculturas y del arte de la civilización clásica en el Museo Británico, arte esplendoroso del que aprendió los rudimentos de ese comportamiento corporal tan admirado por Craig. En efecto, el arte griego había conceptualizado el cuerpo de forma no estrictamente sensual: motivos que de otra manera se percibirían como extremadamente voluptuosos habrían de considerarse por su tratamiento artístico encarnaciones visibles de valores intelectuales y morales, como ya se encargaron de reiterar los helenistas una y otra vez (afirmaciones de las que se había servido el propio Craig, quien cita la observación de Pater de que la sensualidad griega no altera la sangre); de esta forma, la nobleza y embellecimiento idealizado de los modelos permitían una mirada no culpable sobre los cuerpos. Dado que, según la argumentación de Jowitt, gran parte del entusiasmo que provocaba la danza de Isadora se basaba en esta neutralización de lo erótico -"She esposed a good deal of flesh, but with such exalted innocence that the eye could ponder her unrebuked" (1988: 86)-, en último término el desmedido elogio de Craig hacia Duncan legitimaba entre otras cosas una intransigencia moral, a la par que condenaba la forma en que los sueños orientalistas se acababan convirtiendo finalmente en erotismo subliminal a través del atrevimiento de los nuevos ballets que hacían furor en Europa en la primera década del siglo, toda vez que el ballet romántico parecía definitivamente acabado. Por lo demás, la fidelidad a lo que Isadora denominaba los principios naturales de su arte, la organicidad básica de sus movimientos progresivos, le hacían basar su danza en elementos naturales en los que fuese posible explorar el movimiento ondulatorio, tales como el oleaje y del viento, que convertía en paradigma de su teoría de la danza: "Waves- love waves. I've been waiting about dance waves, sound waves, light waves all the same" le decía a Craig en una de sus cartas (Cit. en Jowitt: 91). La extremada

simplicidad de sus movimientos y la fisonomía rítmica de su danza, hallarán así un complemento ideal en la preferencia que Craig mostraba desde sus primeras coreografías para con la línea recta, el geometrismo de sus decorados de solidez pétreo y verticales infinitas.

Por su parte, Craig, fuera del breve intervalo en que se había dejado seducir por Isadora, persiste en sus inquietudes anteriores que habían intentado destilar sobre la escena un movimiento descorporeizado, en el que los gestos se abstraen de los cuerpos, negando así la individualidad de la figura humana en favor de la armonía del conjunto. Así describía, por ejemplo, la coreografía temprana de *Dido y Eneas* "One dance I'll make, a dance of hands - white white arms - the rest of the scene dark - and out of it, the voices - with one accompaniment -exciting if done well" (Cit. en E. Craig, 1968: 117-118), en la que el espectáculo adquiere una cualidad fundamentalmente plástica, lo que cabe poner en relación con la función de la danza en las adaptaciones del *noh* de Yeats. En efecto, como demuestra Koritz (1989) Yeats desarrollaba en la danza de las mujeres de sus *Plays for Dancers* una ansiedad hacia la sexualidad femenina (era una danza transgresiva, destructiva, incontrolable, "prueba" del héroe que ha de resistirse a su embrujo: de nuevo Salomé); inevitablemente se le oponía otra danza sublimada (la que tiene su origen en el ceremonial religioso) que ya no expresa seducción o sexualidad, sino degradación instrumental del cuerpo que atiende, como en el caso de Craig, a esa reificación abstracta del mismo que sirve de ilustración a una fábula poética, desprendiéndose de cualquier tipo de cualidad individual. En el caso de Craig, la depuración del cuerpo llegará al paroxismo. A partir de ahora, las nuevas motivaciones de nuestro autor intentarán llevar hasta sus máximas consecuencias el sueño geométrico de la monumentalidad arquitectónica. Es cuando Craig renuncia a que el actor sea una especie de Isadora Duncan "disciplinada" (Rood, 1977: xvii); la escena se convertirá en territorio

vedado a la figura humana y la polución inevitable que ésta representa de un este territorio virginal y sagrado ajeno al hombre: desde sus nuevas y sofisticadas premisas, el movimiento resultará de la dinámica de volúmenes plásticos tridimensionales, y el nuevo arte se producirá desde una profusa enfatización de la dimensión temporal sobre el espacio. Se cumple así la primera parte de la profecía.

5.2 LA UTOPIA DE LA TRANSFORMABILIDAD INFINITA DEL ESPACIO.—

Sin duda, la relevancia fundamental de la teoría craigiana se ha dejado sentir en todos aquellos que, aún difiriendo de su ideología, han defendido la existencia de un arte teatral basado en la unión perfecta de todos sus elementos y la totalidad expresiva de la obra. El axioma por antonomasia de la escenografía moderna, esto es, indagar en la obra dramática en lugar de en el verismo arqueológico, lo que parece una obviedad incontestable en nuestros días, necesitó de todo un arsenal lógico para imponerse en la modernidad y ello no se obtuvo sin suscitar las consiguientes reticencias. La relación escena-obra, por tanto, lejos de darse por supuesta, provocaría un cuestionamiento radical del funcionamiento anterior de los medios escénicos y una fecunda dialéctica que va a explorar incesantes énfasis expresivos y modulaciones de gran eficacia estética, desde la que se impone el escenario como apostasía de la imitación del mundo natural para instalarse confortablemente como paralelo del mismo, corporeización *sui generis*, es decir, según sus propias coordenadas artísticas, de las propiedades literarias de la obra dramática, y esto, como pone de manifiesto Enid Rose (1931), no se produce sin tener en cuenta las implicaciones filosóficas de la moderna puesta en escena: "The broadest ground on which the essentially dramatic character of the ideal scene can be appreciated

is the philosophical. It was the ancient wisdom of the writer of the Book of Genesis that the Universe is the expression of the Thought of the Creator, that each natural object corresponds with an Idea, and that the world is a dramatisation of the Mind of God: though none has heard the voice of God, He speaks through visible symbols" (73). Se da lugar así a la existencia de una realidad propiamente teatral, un universo subjetivo, pero no por ello distorsionado, de lo real, que intenta revelar la vida interna del drama en un lenguaje cifrado. La inspiración se extrae de la pieza misma, lo que sugiere al director una figuración visual concreta que, lejos de ser estática, hallará diversos modos de dinamizarse a medida que el desarrollo lógico de la acción tenga lugar. Es cuando el director trabaja fundamentalmente como intérprete y tiene en cuenta la temporalidad que pulveriza la determinación invariablemente espacial que sostenía el medio naturalista o incluso simbolista (ya Allegri caracteriza a la representación como "sentido diferido"; vid. 1978) cuyo caparazón externo circunscribía el drama en lugar de considerarse irradiación interna del mismo: la experiencia teatral se convertirá ahora en confluencia expresiva de los medios escénicos, la unión armoniosa e interdependiente de elementos visuales y auditivos.

Es en el año bisagra que anuncia el nuevo siglo, 1900, cuando Craig se empieza a plantear estas cuestiones, abandonando la servidumbre a los principios estéticos del *Liceum* que habían respaldado sus primeros montajes (*No Triffling with Love, Hamlet, y Romeo and Julieta*) para dar rienda suelta a sus nuevas inquietudes en las producciones operísticas que llevará a cabo con la colaboración con su amigo Martin Shaw. Estas, preparadas concienzudamente y con el entusiasmo propio del neófito, le prodigaron el primer reconocimiento personal de su valía artística, a la vez que fueron el origen de ese malentendido, nunca resuelto por completo, de que su principal talento era la escenografía. En efecto, sus obras se consideraban "ballets sin palabras" (Eliot, 1955: 18),

magnificación de lo espectacular en un nuevo extremismo indeseable que ignoraba el poder dramático de la trama argumental, reforma ésta audaz para sus contemporáneos, incluso para ese avezado T.S. Eliot que no podía menos de mostrarse receloso ante el forzoso exilio que aseguraba no sólo del autor dramático, sino también del actor. Mucho tiempo después, Gordon Craig formularía la forma de trabajo que descubrió entonces y que, aunque él no lo sabía, asumía de forma epigonal el fasto wagneriano y los ecos lejanos de las walkirias de Appia así como las esotéricas reformas simbolistas, preconizando el camino emprendido por ese gigante teatral que será Stanislavski o bien la magnificiencia reinhardtiana, a los que procuró un arsenal teórico de importancia sobre su misión específica no sometida a la servidumbre del texto: "In preparing a production, I proceed in an illogical manner and try to perceive things feelingly rather than thinkingly -so as to keep in touch with that big public to which I have referred. I reach out and touch a play with my left hand, as it were, and try to receive the thing through my senses, and then make some note with my right hand which will record what it is I have felt. Though I have found that I have often had to revise the first impression received by the left hand and passed through to the right one, I continue to employ this method because I have so often found that this sensitive way of touching a piece -when it is a real piece- is more illuminating to me than to stop and begin thinking over it at once. Thinking come afterwards. Thinking is for practical purposes. I think out a method of making clear to the spectators what I have felt and seen" (Craig, 1930: 7-8). La obra le produce una primera impresión visual que luego el director ha de traducir en un nuevo lenguaje. A continuación observaremos cómo su sintaxis de imágenes se adaptará a esa fase del teatro que calificará como interpretativa, pero augura un nuevo estadio propiamente creador carente por completo de significado humano y psicológico, aún pleno de sentido artístico.

5.2.1 La sugestión simbólica.--

Ya en sus primeras producciones empezó Craig a configurar esa técnica característica de sus bocetos que se ha dado en llamar "estilo craigiano", basada en la estilización simbólica, la selección de elementos teatrales y la síntesis última a la que éstos daban lugar en la deseable armonía del conjunto escénico (vid. E. Craig, 1968; Bablet, 1962: 37-63; 1965: 279-337). Sus decorados, que se hacen eco de los paisajes atmosféricos de Herkomer, respetan la estructura general de la obra en actos y escenas, es decir, ni siquiera cuestionan la constitución formal del drama, si bien dejan de ser concebidos estáticamente, es decir, como cuadros autónomos y representación objetiva de un lugar en el que se desarrollará la acción, para considerarse un emplazamiento de índole abstracta, que deja libre la imaginación del espectador y que constituye tan sólo como dice Craig, "a place which harmonizes with the thoughts of the poet" (1911: 22), en el que las acotaciones escénicas se arrinconan como manifestación de un intrusismo intolerable. El escenario traduce en términos visuales la anécdota narrativa a través de la expresión y la composición, pero entrando de lleno en el imaginario poético, es decir, prescindiendo del referente narrativo y actuando así de forma inversa a la problemática naturalista, en la que el medio escénico, inspirado contumazmente en lo real, condicionaba y predeterminaba la práctica dramatúrgica.

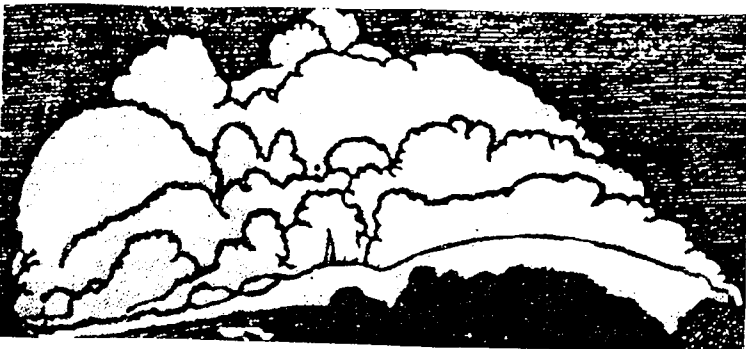
La peculiaridad estilística de esas escasas obras iniciales va a situar ante el asombrado público al final del periodo victoriano lo que será la patente de corso del nuevo ideario estético de Craig, en la necesidad de encontrar un equivalente expresivo visual de la literatura dramática: la presencia de una arquitectura simplificada y abstracta sostenida desde el ritmo de líneas y superficies en detrimento de los

volúmenes, lo que Bablet denomina como representación de una arquitectura reducida a su geometría elemental (1971: 13) y que en su extremo máximo deja observar construcciones ciclópeas, volúmenes cúbicos o paralelepípedos como elementos base de la escenografía. Este armazón arquitectónico que impone una monumentalidad abstracta ante los ojos del espectador y cuyo anhelo de verticalidad empieza a convertirse en motivo recurrente para Craig, supuso una reforma relativamente moderada en relación a las posteriores vanguardias artísticas, sin embargo no se aceptó con facilidad, recuérdese, por ejemplo la famosa anécdota de su encuentro con Brahm, en el que el famoso crítico dramático, con ocasión de los decorados que se le habían encargado para *Venecia salvada*, le interrogaba sobre dónde estaba la puerta en el dibujo, a cuya estúpida cuestión respondía lacónicamente el director inglés que no había puerta, sino sólo una entrada y una salida. En cualquier caso, este planteamiento arquitectónico fue una constante en todos sus bocetos decorativos y su labor profesional, que el mismo Craig reconoce como realidad equivalente al sublime artístico que poseen todas las grandes obras (1930: 30). Lo que subyacía a este flamante intento de conjugar armónicamente lo que hasta ahora sólo había sido una miscelánea de artes diferentes suponía invertir la espiritualidad de la palabra literaria para atender a su artificio narrativo y a su arbitrariedad intrínseca, lo que le hacía postular "that words are physical signs no less than any others and that visible signs may have a spiritual significance and may be used with as great a play of fancy as language" (Rose, 1931: 55). Craig, al que se ha denominado con acierto como "poeta de la escena", intentaba así investir al lenguaje escénico de cualidad poético-simbólica, en un momento en el que la poesía es el lenguaje de lo inefable y de la intuición por antonomasia, en detrimento de su referencialidad unívoca.

Con *Dido and Aeneas* (1899), un arriesgado proyecto que al menos aparentemente no parecía competitivo respecto de las óperas

italianas, francesas y alemanas que poblaban Covent Garden, se inició la aventura estética de Craig, en lo que sin duda se convertirá en piedra de toque del teatro moderno, o como su hijo Edward afirma, en el hito que "marks the beginning of simplification -the dawning of Impressionism in the Theatre" (E. Craig, 1969: 7). Lo que en la idea original de su amigo Shaw era una ópera destinada a una sala de conciertos con orquesta, solista y coro, va a sufrir la transformación radical de su amigo, el joven director impresionado en este momento por la taumaturgia y los efectos teatrales de ese pintor escasamente reconocido pero tremendamente audaz que fue Hubert von Herkomer. Ya desde entonces la personalidad de los actores le era del todo irrelevante a Craig en sus esfuerzos por conseguir una impresión ideoplástica duradera de la composición escénica, por lo que la participación casi total de actores aficionados en la obra, excepto en los papeles principales de Dido y Eneas, se mostró perfectamente adecuada a sus deseos.

Durante seis meses tuvo lugar la preparación de este proyecto, tiempo durante el cual se transformó la sala de conciertos del Conservatorio de Hampstead en un espacio escénico inusual e impactante en el que se habían explorado de forma modélica las intuiciones estéticas de Herkomer, especialmente en lo que se refería a la cualidad ambiental del decorado, que Craig había tenido ocasión de observar en su teatro y aprénder en los principios defendidos en sus conferencias: *grosso modo*, la utilización de la luz sin las limitaciones de las candilejas y el uso de nuevas formas teatrales tanto para el escenario como para el edificio teatral en general (vid. E. Craig, 1969). Desde luego, la labor de Craig perdura como explotación modélica de unas condiciones adversas sin gran despliegue de recursos; de hecho, lo que hubiera podido suponer una franca desventaja, el imperativo espacial de la plataforma escalonada donde iría situado el emplazamiento de la orquesta, sirvió de base a un proscenio improvisado mediante el uso de un andamiaje que se disimulaba



Diseño para *Dido y Eneas*,
1900.



Bruja. Diseño para *Dido y Eneas*, 1900.



Dido y Eneas, 1900. Acto I, escena 1.

con lienzos grises. La forma oblonga, como de cinemascopio, que resultó a tal efecto, gustó a Craig en cuanto que acrecentaba las posibilidades coreográficas del drama, ya que el escenario era el doble de largo que de ancho (de manera incipiente el director inglés experimentaría lo que se generalizó más tarde como axioma del teatro moderno: que la dialéctica entre coreografía y drama determina indefectiblemente en la época contemporánea la renovación del espacio escénico). Su amplitud, por lo demás, le permitió copiar el efecto de nebulosa de los cielos de Herkomer, sus célebres cicloramas, que éste había conseguido mediante la superposición de un tejido de gasa sobre un lienzo de color oscuro, que se iluminaba para conseguir un efecto tridimensional. El empleo de la luminotecnia se mostraba así mismo sin precedentes: las candilejas y las luces de proscenio se suplantaban por un puente de luz y focos situados a cada lado del escenario y al fondo del auditorio (sobre algunos de ellos se situaban filtros coloreados).

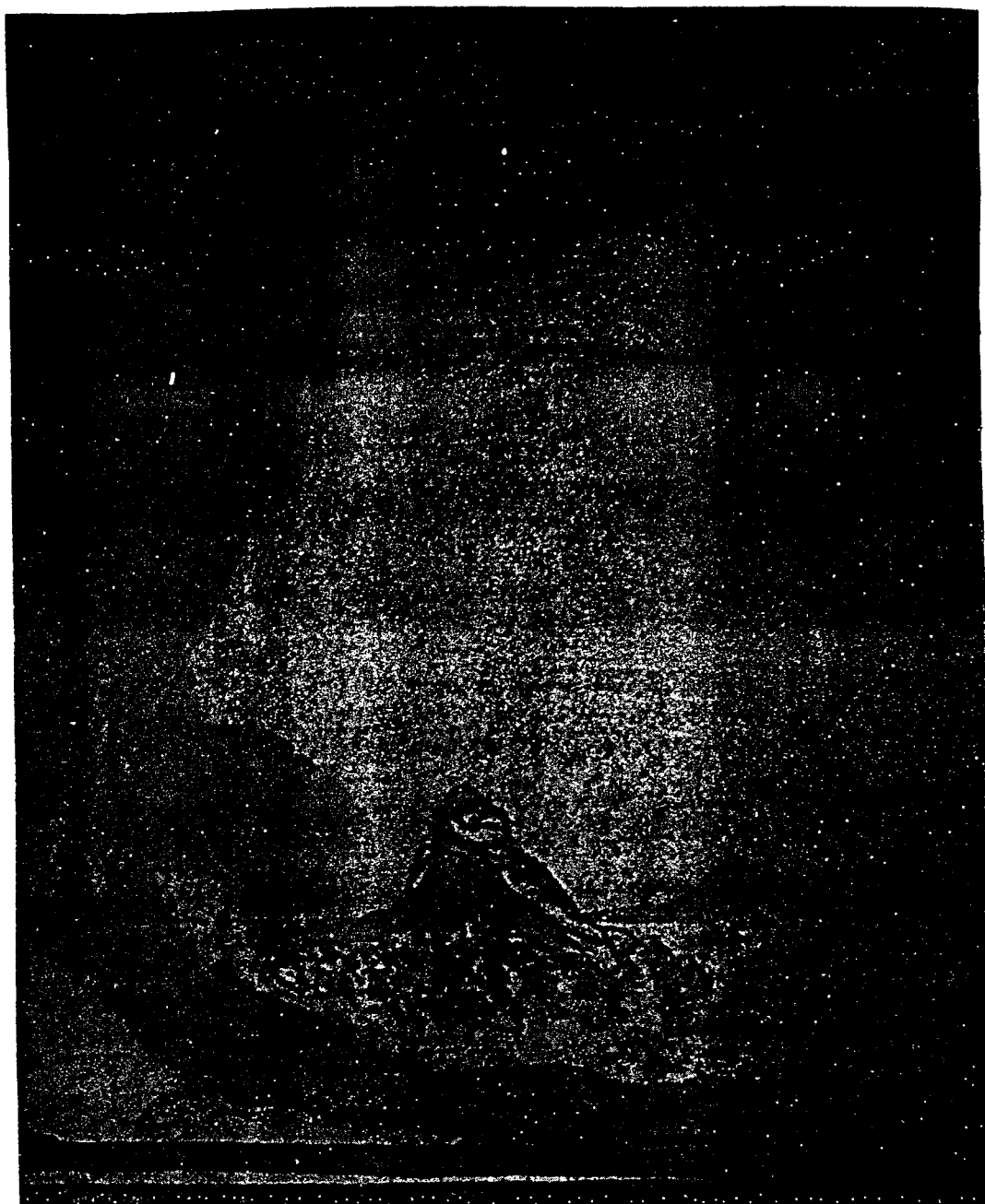
La anécdota que daba lugar a la obra era mínima e intrascendente y apenas tenía importancia para Craig; en su lugar, pretendía llevar a cabo una adecuada transcripción visual del drama que explorara las posibilidades de la interacción armónica de todos los elementos escénicos y el contraste de colores tan querido a los pintores del *New English Art Club*, sin dejar por ello que atrajesen toda la atención. En efecto, los efectos logrados eran valiosos en cuanto que incidían sobre la línea dramática fundamental: por ejemplo, el color púrpura de los cojines del trono de Dido se convierte en negro luctuoso cuando Dido en el último acto se lamenta de la muerte de Eneas, o bien la entrada de las brujas se acompaña de un entebrecimiento progresivo de la escena. Las críticas fueron halagüeñas y los más atrevidos vieron en ella indicios saludables de nuevas reposiciones shakespearianas, insignes recreaciones poéticas del gran coloso inglés más allá de la austeridad falsa de los nuevos *revivals* isabelinos que encabezaba William Poel.

Lejos de evocar formas de representación del pasado, idear nuevos artificios escenográficos o costosos motivos líricos, la eficacia de su trabajo radicaba en su "completely original manner of presentation, by which the expressive harmony of the stage picture, composed of colour, line, movement and light, was uninterruptedly maintained. Each scene was built up like a picture, its components inseparably combined, and interpreted the dramatic atmosphere of the moment in association with the music" (Bablet, 1962: 41).

La siguiente producción operística de Craig y Shaw, *The Masque of Love* (1901), intensificó en parte esta tendencia a la abstracción que ya se había observado en su trabajo anterior: el escenario estaba totalmente recubierto con lienzos grises; mientras en el vestuario de los actores predominaba el blanco y el negro con ligeros toques en verde y rojo; por lo demás, lo más interesante de la representación consistió no sólo en el despliegue de los efectos lumínicos, sino en la coreografía ideada por Craig sobre un simple patrón geométrico cuyos efectos rítmicos se intensificaban mediante el acertado uso de la luz y del color. *Acis y Galatea*, por su parte, constituyó el último componente de la trilogía operística londinense (tras ocho meses de intenso trabajo se puso en escena el 10 de Marzo de 1902) y en cierto modo supuso la confirmación sin ambages de su talento artístico, elitista en exceso quizá pero sorprendente para todos aquellos dedicados a la búsqueda de nuevas motivaciones artísticas. En este caso se resolvía exitosamente un motivo mitológico, el amor de la ninfa Galatea por el pastor Acis. Nada más lejos de su intención querer actualizar el bucólico paisaje siciliano para la recreación de su tema. Por el contrario, intenta sugerir un entorno rústico e idílico mediante el emplazamiento de una choza fabricada con largos flecos de tapiz, motivo éste que sirve también para el vestuario de los personajes (en concreto, los pastores iban vestidos de blanco con un sombrero de paja), de forma

que "the floating ships formed a kind of linear ballet, to which the movement of costumes responded and contributed" (Bablet, 1962: 49); en un momento, la escena parece inundada por globos blancos y rosas y éste fue sin duda uno de los motivos más alabados de la obra que transmitía el sentimiento pastoral y gozoso de un emplazamiento idílico sin necesidad de árboles reales o fuentes pintadas. Dos escenas de este drama resultan memorables por lo demás: la primera de ellas cuando la sombra colosal del gigante Polifemo se cierne amenazadora sobre los amantes preconizando el desenlace trágico de esta unión (Acto II, escena 1); la segunda es la correspondiente a la metamorfosis de Acis en un manantial, que se resuelve trayendo a colación un viejo truco de Charles Kean. Tras el telón perforado, se hace girar un foco parcialmente cubierto de forma que las chispas fugaces de luz produzcan la impresión de una cascada (50-51).

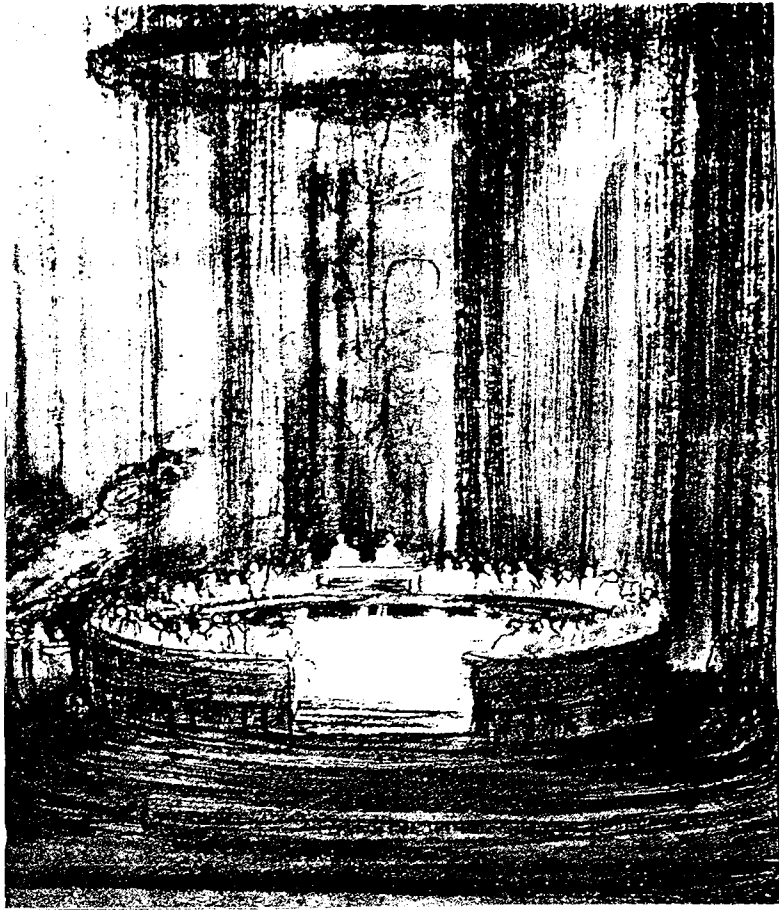
El éxito de estas representaciones le procuró la admiración de Laurence Housman, quien sería el artífice a su vez del auto de navidad que puso en escena en diciembre de ese mismo año con música de Joseph Moorat. Su despotismo, característico ya desde temprano, le llevó a revisar el texto -mediocre para Craig- de cabo a rabo y suprimir algunos pasajes; tampoco respetó la partitura original y añadió fragmentos musicales de músicos prestigiosos como Palestrina, Bach y Beethoven, proceder tan sólo aceptado a regañadientes por Laurence Housman, que era al fin y al cabo quien corría con los gastos. Su habilidad para resolver cuestiones prácticas, tales como la deficiente acústica de la platea, fue demostrada con creces, ya que ésta se mejoró considerablemente al recubrir las paredes de la sala con un almohadillado de color azul claro en consonancia con el tono predominante en el escenario. Es esta obra un ejemplo del peculiar tratamiento discriminado y simbólico del color por parte de Craig: los reyes magos iban vestidos de blanco, gris y negro respectivamente, mientras que los peregrinos portaban atuendos de



Acis y Galatea, 1902. Acto II, escena 1.

color. Estos iban seguidos por una comitiva de vagabundos e indeseables, vestidos en distintas tonalidades grisáceas. Igualmente impactante para aquel momento resultó sustituir para el nacimiento el habitual muñeco en la cuna por una luz resplandeciente que emanaba de ésta e iluminaba los rostros de los pastores cuando se acercaban al niño, un modo de sugerir la presencia divina y lo sobrenatural que supuso un auténtico hallazgo. De hecho, a partir de entonces se ha usado, y se sigue usando, hasta la saciedad.

En cuanto a la tragedia en cuatro actos para la que Ellen Terry puso a su disposición su propia compañía de actores con objeto de apoyarle profesionalmente, *The Vikings of Helgeland* de Ibsen (1903), Craig intentó plasmar en ella el ambiente rudo y bárbaro de la primitiva Escandinavia a través del uso de materiales burdos y formas abruptas. Las meticulosas descripciones del lugar en que se iba a desarrollar la acción que menudeaban en la pieza se sustituyeron por emplazamientos simples y severos, ya fuese en la austeridad del acantilado rocoso frente al fondo indefinido del acto primero o bien en la estilización imaginativa del segundo acto, que dejaba ver, tras unos telones grises dispuestos en forma de umbral, una enorme masa redonda de piedra cuya estructura gigantesca circular se reflejaba en una especie de lámpara superior de hierro forjado de enormes dimensiones, lo que en cierto modo ilustra esa técnica descrita más de una vez por Craig (1911: 157) que Bablet (1971: 14) peculiariza como constante de sus decorados: la existencia de un elemento central que polariza la composición escénica, proyectando su estructura en otros elementos (la vasta mesa, en este caso, la cuna en *Bethlehem*, el trono de Dido, la puerta de *Electra* o el pilar situado sobre un peñasco de la primera escena de *Macbeth*). Este mismo autor concluye certeramente que se socavan así los principios del teatro a la italiana ya que la disposición escenográfica no aglutina la acción sino que focaliza un elemento central de especial importancia

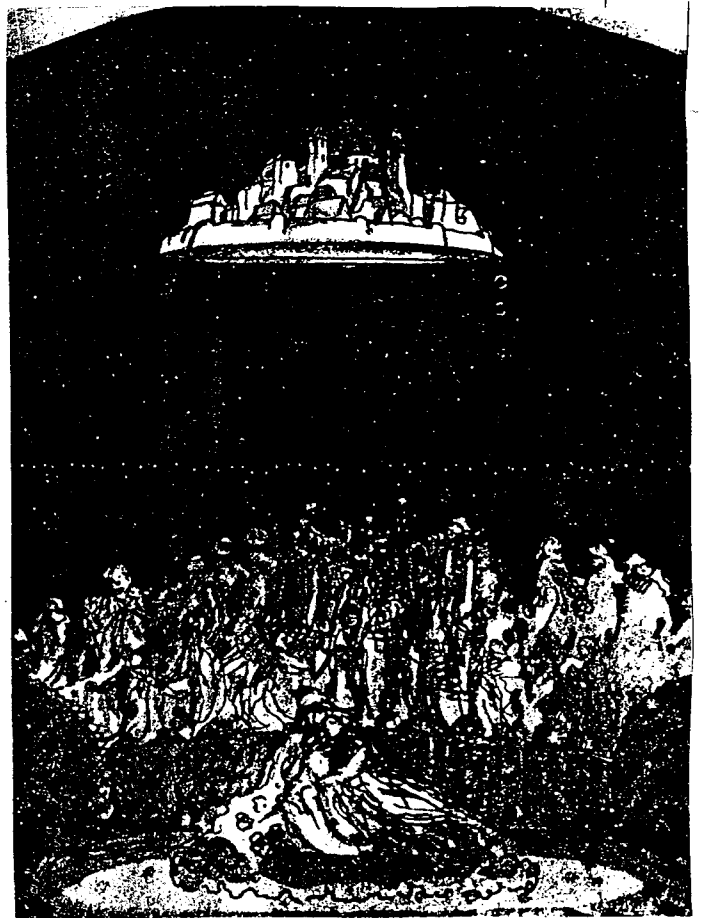


Los Vikingos, 1903. Acto II.



Los Vikingos, 1903. Acto IV.

Acis y Galatea, 1902. Acto II, escena 1.



significativa como eje paradigmático del drama. Como ejemplo de esta técnica, adviértase como para la escena del suicidio de Hjórdis (Ellen Terry) en la orilla del mar a la caída de la noche, Craig se sirvió de una pequeña colina, en cuya cima situó al personaje, situada frente a un fondo negro en el que no había ningún elemento adicional que distrajese la atención del climax dramático. En este sentido, se ha observado (Babiet: 1982: 60-61) cómo el austero simbolismo de la producción de Craig anticipa parte del estilo que Wieland Wagner empleó para revitalizar la música de su padre en Bayreuth en los cincuenta. Es sintomático asimismo el hecho de que la dirección de actores profesionales le procuró bastantes quebraderos de cabeza a Craig, ya que se resistían a convertirse en un elemento más de la puesta en escena y no entendían que el entorno escénográfico renunciara por completo a ponerse al servicio de su interpretación actoral en favor del conjunto (reluctancia de Craig a permitir que la luz iluminase sus rostros, las necesarias limitaciones que imponía el uso de un escenario inclinado, etc).

Finalmente, la última de sus producciones en el teatro inglés -en el mismo año y preparada de forma vertiginosa por motivos comerciales: sólo veinticinco días-, antes de su forzado exilio a Alemania bajo el mecenazgo del conde Kessler, a quien por cierto había impresionado con su puesta en escena de *Dido y Eneas*, fue la de *Much Ado About Nothing*, producción shakespeareana en la que lo más sorprendente quizá era la evocación de la grandiosa catedral de Mesina mediante un haz de luz y la música de un órgano. El efecto fue sorprendente, ya que la música se escuchaba con un escenario en completa oscuridad, en el que surgirá de forma gradual una luz tamizada en un arco iris sobre la cruz del altar, que resaltaba ante el fondo azul; paulatinamente se irían entreviendo las formas escasamente discernibles de los feligreses, las columnas a cada lado y tras ellas los personajes principales que dominan

la acción, el sacerdote, Claudio y el héroe. Pese al éxito indiscutible de la producción, Craig, el gran esteta del teatro, acaba por ahora con el momento quizá más afortunado de su carrera. Se siente llamado a una misión más alta; su inquietud se ve reflejada en esas escalones empinados y tortuosos que empiezan a hacer aparición en sus bocetos: él elegirá sin titubeos ascender por una de esas escaleras imposibles y abrir camino a los que habrán de seguirle.

El siguiente reto, ya fuera de Inglaterra, será una colaboración frustrada con Otto Brahm (*Venice Preserved*, de Otway) y un nuevo tema ibseniano, *Rosmersholm* (1906), conseguido por mediación de Isadora para la mítica Eleanora Duse, entre toda una serie de proyectos, iniciativas y contactos frustrados que demostraron con creces la intransigencia de sus ideas artísticas. Destaquemos de su colaboración con ésta el secretismo de su trabajo, que impacientó algo a la diva, a quien sin embargo impresionaron las gigantescas vidrieras con las que Craig había sustituido la ventana doméstica primitiva de una común sala de estar ibseniana. No obstante, la Duse fue consciente de que tal decorado incidía desfavorablemente en el desarrollo dramático, es decir, necesitaba una adaptabilidad específica en cuanto a la interpretación de los actores. Incluso afirmó que tuvo que cambiar su estilo para no desentonar con "every great line and to each shaft of light that enveloped her. She changed all her gestures and movements...But when the other actors come on -Rosmer, for instance, who put his hands in his pockets- they seemed to be like stage hands who had walked on by mistake" (Cit. en Simonson, 1932a: 320).

El empequeñecimiento del actor, su estatura minúscula en proporción a los decorados monumentales empezaban a manifestarse como gran *handicap* de la técnica craigiana. Tan sólo una vez representada en Venecia, el acuerdo para reponer la controvertida obra al año siguiente

en Florencia no llegó a llevarse a cabo debido de nuevo a la tozudez de Craig, que se sintió gravemente ofendido y se retiró del proyecto cuando las dimensiones de su maqueta se redujeron drásticamente para adaptarse al nuevo escenario. Empieza a extenderse la idea de que Craig es un personaje excéntrico, un visionario cuyas ideas resultan impracticables. El distanciamiento respecto del teatro activo incidirá, sin embargo, positivamente en la posterior sistematización teórica de su ideología artística.

5.2.2 Los *screens*: las mil y una escenas.-

La puesta en escena de las primeras producciones había proporcionado a Craig la oportunidad de comprobar la ralentización lamentable del desarrollo del drama debida a los cambios de escenario en las distintas escenas, además del hecho de que el capítulo escenográfico gravaba peligrosamente el presupuesto, de forma que incluso sus decorados simplificados no permitían el despliegue de medios necesarios para llevarlos a cabo por el gasto excesivo que suponían. Ello le llevó a ensayar fórmulas inusuales para resolver con una economía de medios lo que él denominaría la escenificación del drama poético en su fase interpretativa. Se conceptualiza así un ámbito de acción hasta ahora considerado marginal y adyacente del drama; esto es, por primera vez Craig teoriza la implicación del espacio escénico como estrategia relevante en la producción de obras dramáticas y lo denomina, en esa breve locución que nos es tan familiar a través de Brook, como "el espacio vacío". Así lo manifiesta con ocasión de la Exhibición Internacional de Teatro en Amsterdam (1922): "The theatre must be a *hollow space* with roof and floor and walls only: within this space must be erected for each new type of play a new temporary style and auditorium. Thus we shall discover new theatres for each kind of drama

demands its special kind of playhouse. The attempt to fit old wine into new bottles and new wine into old bottles is what has been our error in the past" (Cit. en Bablet, 1971: 21).

Si aquí Craig manifestaba la necesidad de usar de manera adecuada la virtualidad significativa del lugar teatral, que debía de transformarse para cada representación, incidía de paso en lo que había sido su innovación más radical en la primera década del siglo: la necesidad de explorar las posibilidades de un único recurso arquitectónico que constituyese una escena única y a su vez virtualmente infinita, lo que él denomina la quinta escena de acuerdo con el modelo de historia del teatro que desarrolla en *Scene* (1923), que unía, a su parecer, la unidad mítica del drama griego y la variedad de Shakespeare. Sin pinturas ni adornos, sin necesidad de cortinajes, el único rasgo pertinente de este armazón infinitamente variable será la ductilidad. Nos referimos a ese célebre dispositivo arquitectónico móvil que son los *screens*, biombos o pantallas plegables monocromos de diferentes dimensiones en lo que se refiere a la anchura, pero de igual longitud, y que construye la mayor parte de los casos con lienzos enmarcados en madera (sus experimentos con otros materiales habían resultado infructuosos) que, al menos en teoría, se sostienen sin dificultad sobre su base en cualquier posición. Este nuevo dispositivo escenográfico sustituye a la ortodoxia anterior que respetaba el principio de los decorados sucesivos para los cambios de escena. Cuatro, seis, ocho, diez o doce paneles articulables en ambos sentidos se convertían en un medio económico de evocar cualquier lugar; sus posibilidades virtualmente ilimitadas se evidenciaban ante todo por la rapidez con que se disponían en la forma deseada a vista del público, superando con eficacia el antagonismo previo entre el ritmo interno del drama y la inmovilidad del decorado. Con el uso de estos paneles abstractos, por otra parte, se garantizaba la armonía plástica entre el actor y el medio escénico que

constituía ahora una unidad orgánica inescindible: como las sillas elocuentes de Molière cuya disposición en el escenario no era nunca gratuita, todos los elementos del arte escénico son igualmente significativos y no admiten, frente a lo que había postulado Appia, jerarquía alguna.

Su planteamiento es cibernético: el teatro deviene una maquinaria que no admite la yuxtaposición de elementos heteróclitos; por el contrario, funciona como un engranaje en el que a veces escenografía, tramoya o *atrezzo* son tan imprescindibles como los programas y el guardarropa. Este ha de ser puesto en marcha por el director, que habrá asignado la función correspondiente a los diversos elementos, lo que supone, entre otras cosas, la búsqueda de la equivalencia plástica entre el actor y el medio o el contrapunto del mismo en relación a otros sistemas significativos. Los *screens*, en consecuencia, se describen minuciosamente en *Scene* como culminación de un desarrollo artístico de la época presente que marcará un hito insoslayable en la historia del arte, aunque se ilustre este dispositivo desde el esoterismo que sus aguafuertes de 1907, preconizadores de un glorioso arte futuro del movimiento principalmente, posibilitaron (*Motions*). No obstante, desde el principio advierte y llama la atención del lector sobre esta inconsistencia, esto es, que las ilustraciones de *Towards a New Theatre*, si bien se han inspirado en sus paneles móviles, en realidad no se refieren a ellos, sino a un desarrollo posterior misterioso y más trascendente en el que su función no será ya interpretativa sino creadora (vid. epígrafe siguiente). Por otra parte, sería inadecuado considerarlo una mera apoyatura escenográfica, ya que es una entidad viviente ("a living thing") y posee elevadas cualidades poéticas, porque únicamente requiere un tratamiento imaginativo respecto de cualquier asunto dramático elegido. Además, se afirma constantemente que es su interacción con otros elementos, tales como la luz, lo que le otorga

dinamismo; sólo a través de ella este dispositivo escénico alcanza su máxima expresividad y su cualidad musical de matices "This scene also has what I call a face. This face expresses - Its shape receives the light and in as much as the light changes its position and makes certain other changes, and inasmuch as the scene itself alters its position - the two acting in concert as in a duet, figuring it out together as in a dance- inasmuch does it express all the emotions I wish it to express" (1923: 20). Y más adelante usa el símil del dúo para referirse al juego y contrajuego armónico de la luz sobre la escena (ésta parece "moverse") y de la escena sobre la luz, que produce, en sus palabras, una auténtica música visual.

Hemos de examinar, por otra parte, dos cuestiones acerca de la validez de los principios que subyacen a los *screens*. La primera de ellas, de Salvat (1972: 352), alude a la tridimensionalidad de este elemento arquitectónico como forma de superar la incoherencia que superponía la bidimensionalidad del escenario pictórico en relación al volumen mismo del actor. Este argumento hasta cierto punto nos parece refutable en primer lugar en cuanto que los principios arquitectónicos de la escena se habían impuesto ya desde el naturalismo o la pretensión de verosimilitud extrema de algunos decorados realistas, e incluso el mismo Irving había hecho uso de ellos. En segundo lugar, porque deja inexplicado el hecho de que la simplificación escenográfica y las dimensiones gigantescas de sus decorados resultan ajenas a la figura del actor y sin embargo coexisten en la práctica craigiana de forma no problemática. En este sentido, Fuerst and Hume (1967) justamente esgrimen el argumento contrario, esto es, la persona misma del actor no puede sino defraudar la pretensión absoluta de simbolización abstracta que Craig intenta llevar a cabo en sus decorados, por lo que sus recomendaciones resultan especulativas y de escasa utilidad práctica. Puesto que esta estilización no le impide la exhibición del cuerpo, al

menos en esta fase interpretativa que, no lo olvidemos, habrá de ser superada, la desnaturalización del decorado o de la puesta en escena no se lleva a cabo hasta sus últimas consecuencias puesto que siempre se dejará advertir en ella el elemento real y plástico de la figura del actor: "No effort to symbolize gesture and movement will be able to attain the degree of abstraction reached by the setting. Under these conditions we see the actor, a real being, a physical being, moving among symbols which betray to another world than this. In opening this gulf between the actor -the three dimensional being- and his dematerialized environment, the symbolist setting destroys the very scenic unity to which it aspired. And there it falls into the same error as the painted setting does" (34). A nuestro parecer, no obstante, la inconsistencia que Fuerst y Hume atestiguan, en caso de tener lugar, sólo se produciría en los desarrollos tempranos de su práctica teatral. Más adelante, como ellos mismos observan con precisión, suprime el actor de la escena, es decir, entre las consecuencias últimas de su deseo de practicar un arte impersonal y no objetivo. Lo que denominará su arte del movimiento (*Motions*) tendrá por objeto una nueva unidad retórica en la que el actor y su realidad inherente se manifiestan como material irreductible a la melopea litúrgica visual que se pretende conseguir (el hecho de que los aguafuertes muestren pequeñas figuras no debe llevarnos a equívocos; su función es la de poner de relieve las dimensiones gigantescas de los cubos geminados y sólo son útiles por tanto para el tratamiento gráfico).

Pero no es éste el caso de los *screens*. Ya en su tiempo -lo vimos con la Duse- los actores ponían objeciones a Craig manifestando que era imposible actuar en sus escenarios y Craig se justifica citando a Salvin: quien no sabe actuar en esa escena no es artista (1923: 18). En efecto, para justificar nuestra afirmación anterior, hemos de examinar el aspecto teórico que sostiene este célebre dispositivo de Craig y que se menosprecia con excesiva ligereza las más de las veces. En efecto,

éste nos da la clave de su verdadero objetivo, que no es otro que el de la búsqueda de un lugar teatral propio, la aspiración a diferenciar un sistema fonológico, si se nos permite el símil lingüístico, y sus rasgos pertinentes en detrimento de las realizaciones concretas del mismo, es decir, Craig busca la esencia del hábitat humano para conseguir una unidad, una escena que permita mediante permutaciones variables o rasgos no pertinentes un abanico prácticamente infinito de posibilidades:

"Suppose me, then, searching to find the essential form of the habitation of man, so as to afterwards making a stage habitation for the stage man. I make rapidly two hundred and fifty models of his various habitations all over the earth. I make two as used by him 5000 B.C., three 2000 B.C. five 500 B.C., ten 100 B.C., twenty 100 A.D., thirty 1000 A.C., sixty 1500 A.C., fifty 1700 A.C., and seventy 1900 A.C. I put them in a line: - I study them. I intend to reject every piece of each habitation which I do not find in all the others. Why? In order to discover which pieces every man since the year one has found essential. Why? So as to make *one* scene. Why? Because this scene-making is something of an art and not a toy factory. I do not want the litter of the nursery in my theatre. I do not want to waste yearly thousands of pounds on the usual bric-à-brac found in the modern theatre. Because it is a waste of money - wood - canvas, and I do not want to waste the spectator's powers and temper as spectator and the artist's powers as artist. The artist is to speak to spectators through scene, he is not to display a large doll's house for them. Having rejected in the two hundred and fifty models any piece which cannot be found in every other piece, I find I am then left with the essential parts which form the habitation of man. The walls remain: The floor. The ceiling...nothing else" (21-22).

De acuerdo con ello, las diversas formas abstractas imponen un estilo de comportamiento físico específico por parte del actor. Dado que estos biombos no tienen por objeto reforzar la ilusión escénica,

difícilmente puede advertirse inconsistencia en ellos respecto de los restantes elementos de la escena, puesto que sus formaciones incesantes adoptan una movilidad que ha de transformarse continuamente en función del actor (junto con la luz, constituye el elemento dinámico esencial de la configuración escénica): "*I then added mobility to it. Why? First because it seemed to demand it. Secondly because it continued to demand it. It demanded it on behalf of the actor. This mobility allows him to move in a differently shaped scene each night for as long as he wishes. Suppose he does not feel at home in this shape, he can change it and recharge it. It is like a hundred pairs of gloves -he can soon find a pair to fit and please him*" (22-23).

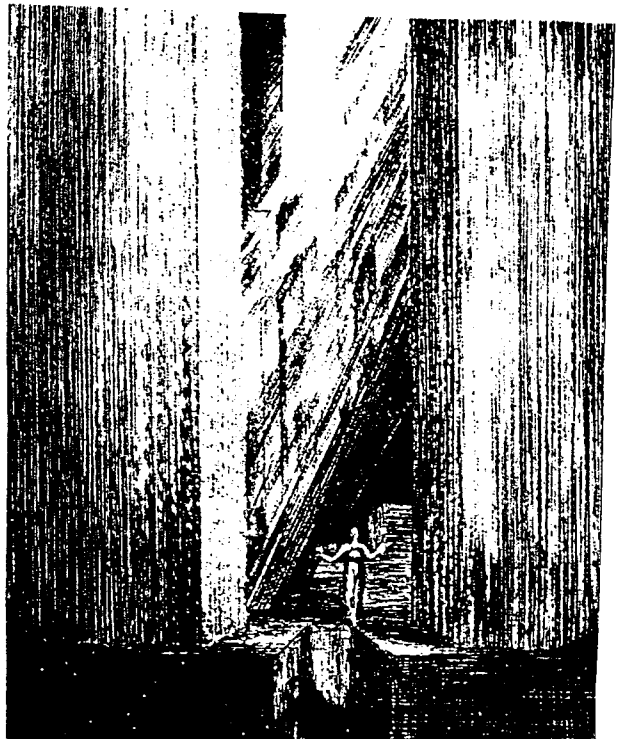
En lo que se refiere sin embargo a su utilidad práctica, de ningún modo se aplicó tal recurso a los quinientos espectáculos que él afirma, aunque sí es cierto que sólo funcionaron a su entera satisfacción en los escenarios modelo que construyó en Florencia. Su eficacia se probó por primera vez en el *Abbey Theatre* (a Yeats le había regalado uno de sus modelos) y su uso dió mucho que hablar en *Hamlet*. Hoy día ante todo constituyen un verdadero objeto artístico que consigue gran intensidad trágica en las maquetas que sirven de fondo a sus magníficas figuras negras mediante su adecuada iluminación; de hecho en las frecuentes exposiciones de su obra no han cesado nunca de suscitar admiración.

5.2.3. *Motions*: el sueño geométrico.--

Dos motivos contradictorios constituyen el núcleo esencial de *Scene* (1923), como mencionábamos anteriormente, la descripción técnica de los *screens* como arquitectura escénica móvil y adaptable al drama poético en su fase interpretativa y la serie de ocho aguafuertes que



Escena.



Escena.

realiza en 1907 tras haber aprendido la técnica de Stephen Haweis que fascina a Craig. Con ella ilustra plásticamente un nuevo instrumento para su arte (su práctica teatral, aún no desligada por completo respecto del mundo real se encamina hacia su progresiva abstracción). Tales aguafuertes representan un extraño espacio opresivo, compuesto de paralelepípedos de diferentes alturas de solidez amenazadora, cuya apariencia de piedra se subraya por el relieve que proporciona la técnica empleada en el diseño de los mismos, esto es, el grabado sobre cobre. Las líneas oblicuas que recaen sobre las inmensas moles de piedra parecen dar la impresión de una luz cambiante. Sin embargo, a pesar del innegable talento plástico de sus grabados, Craig insiste en que de ninguna manera constituyen una ilustración de lo que estaba concibiendo con tanto entusiasmo, y sólo ligeras insinuaciones muestran la auténtica relevancia de tales diseños, como cuando manifiesta sentenciosamente que después de que se haya aceptado su técnica rudimentaria de las pantallas iluminadas, se dedicará a intentar llevar a cabo las grandiosas escenas de los aguafuertes, algo que necesariamente habría que postergar, pues aún no estábamos preparados para ello.

Ahora bien, ¿qué es esta escena misteriosa y extraña compuesta de gigantescos paralelepípedos, semejante a una cueva de estalactitas y estalagmitas en perfecta simetría? con facilidad podrían aventurarse sus semejanzas con una mandíbula implacable y destructiva, en lo que podría observarse como símbolo romántico del poder destructivo de la industrialización. Las figuras humanas aparecen minúsculas y llenas de pavor, animadas en forma misteriosa por una luz transversal y casi aplastadas por los inmensos y hostiles monolitos de piedra. Las claves del credo estético de Craig, sin embargo, parecen deaconsejar una interpretación de este tipo. Por lo que él manifiesta en múltiples ocasiones, sus aguafuertes son visiones fugaces del arte de la suprema armonía, que de ningún modo desasosiega al hombre sino que va a elevar

su pulso catártico hacia un estado contemplativo de máxima receptividad que va a integrar al espectador mismo en la experiencia de lo sublime. Esta dialéctica de volúmenes con valor autorreferencial se dirige únicamente a los sentidos del espectador y no a su inteligencia, eludiendo cualquier virtualidad significativa más allá de ellos mismos, propósito en consonancia con lo que Helbo (1987: 58) denomina "significado plástico" de lo artístico, que se opone a lo que este mismo autor generalizaba como naturaleza indiscutiblemente narrativa del teatro, asumiendo sólo de manera excepcional proyectos de este tipo en el ámbito de la escena, pues sólo a veces la historia del teatro "insiste en la revelación o en la eliminación de los referentes escénicos o extraescénicos", lo que en su opinión es equivalente -y nos parece que no anda muy desencaminado- al "teatro como instrumento cognoscitivo o la pura y simple visión de fantasmas" (111). Cualquier proyecto de hermeneusis es inocuo en consecuencia desde la intencionalidad de su autor que manejará este teclado armónico como si de una pieza de Mozart se tratase, y que no se podría explicar más de lo que un músico explicaría una fuga. Tan sólo nos da una pista: el glorioso espectáculo ha de tener lugar en un escenario arquitectónico al aire libre, y la condición indispensable es que esté iluminado por el sol (indudablemente nuestro autor se halla bajo la influencia de sus recientes experiencias visionarias y su intento de revitalizar los antiguos cultos egipcios a Osiris, símbolo del sol (vid. Cap. IV, epígrafe 4.3)).

El origen del instrumento para el nuevo arte se encuentra en Serlio, el arquitecto renacentista tan admirado por Craig que en una de las ilustraciones de su célebre *Tratado de arquitectura* mostraba una estructura cuadrangular semejante a un tablero de ajedrez que Craig elevó en longitud: cada cuadrante tenía así un movimiento propio independiente, que sabiamente ejecutado por el artista habría de formar un conjunto armónico con el resto de los paralelepípedos (a limitación lateral del

espacio venía dada por los célebres *screens*) y cuya animación permitiría el contraste de infinitas tonalidades de luz y de sonido. El movimiento sincronizado de tales cubos dará lugar a una incesante transformación arquitectónica de superficies rectilíneas y perpendiculares de naturaleza angular. Nos acercamos así a la aproximación más cercana al teatro del futuro que Craig nos dió, y que afortunadamente Fuerst & Hume describían como "the reign of rhythm on the stage" (1967: 32), que sirve de confirmación a su profecía de que el arte moderno se habrá de producir mediante la unión de tres artes: música, arquitectura y movimiento. El movimiento, sin embargo, constituye la instancia primordial, ya que todo nace de él, muestra vida y el universo, energía vital, fuerza suprema que gobierna el mundo y actualiza el mito del eterno retorno. Nos hallamos así con la lógica paradójica de este segundo instrumento para el movimiento (el otro era la *über-marionette*, el complemento necesario de esta escena desmaterializada) que Craig inventó que, lejos de servir a la figura del actor, como decíamos, prescinde de éste para producir auténticas y sobrecogedoras sinfonías visuales.

Se producirán así obras tan perfectamente equilibradas como una pieza de música clásica, en tanto que las únicas leyes a las que obedece este nuevo arte son las de la armonía, y como la música es asimismo de naturaleza inmaterial y sus diversos tonos armónicos tienen casi un impacto físico sobre el espectador (para la relación de este nuevo arte con la música, vid. Eynat, 1987: 116). De hecho, en "Los artistas del futuro teatro", escrito este mismo año de 1907, ya preconizaba la existencia de un arte del movimiento, que se consideraba como poder metafísico y esencia misma de la vida y se defendía con crípticos argumentos cabalísticos: "I think that movement can be divided into two distinct parts, the movement of two and four which is the square, the movement of one and three which is the circle. There is ever which is masculine in the square and ever that which is feminine in the

circle. And it seems to me that before the female spirit gives herself up, and with the male goes in quest of vast treasure, perfect movement will not be discovered; at least, I like to suppose all this. And I like to suppose that this art which shall spring from movement will be the first and final belief of the world; and I like to dream that for the first time in the world the men and women will achieve this thing together" (1911: 51-51).

Lo más impresionante de este arte, quizá, en su destilación estética que son los grabados, instantáneas que nos permiten experimentar la sensación de equilibrio en un movimiento congelado, es el gigantismo que muestran sus vastas dimensiones espaciales y sus grandes formas arquitectónicas que amenazan con aplastar a las figuras diminutas en lo que a todas luces se manifiesta como entorno hostil (la proporción de las figuras humanas es 1:6, mientras que la de la *über-marionette* 1:2, afirma Eynat) que han llevado a especular a los estudiosos sobre una posible influencia del cubismo en esta parte de su producción. Marotti (1961: 93), sin embargo, pone de manifiesto que la similaridad entre ambos, la reivindicación compartida de una cuarta dimensión temporal y poética en los objetos, no debe atribuirse a ningún tipo de influencia, sino que más bien constituyen dos hechos completamente autónomos con planteamientos muy diferentes. De hecho Craig creó los *screens* en 1907, mientras que los cubistas empezaron a practicar su arte a partir de 1910. En cuanto a la motivación cinética que subyace a esta escena, cabe afirmar que auspicia las búsquedas que Delaunay y otros llevarían a cabo más adelante; en cualquier caso, Craig es consciente de que mediante este artificio, la isocronía de los cubos de tamaño colosal que se pliegan y repliegan a voluntad del artista y las formas simbólicas a que dan lugar, tienen un poder impresionante sobre el observador, y constituyen en sí un nuevo objeto artístico. Así pues, se trata de un instrumento que a su vez puede considerarse un arte impersonal inédito que trasciende el

teatro en el que está presente la fascinación por el automatismo que poco a poco se va imponiendo como instrumento de producción social. Esta escena cinética permitirá, en sus múltiples metamorfosis la revelación de las cosas invisibles por medio del movimiento. Sus resonancias arcanas heredaban una vez más la monumentalidad egipcia, mientras que su gigantismo sublime parece augurar una catástrofe, la aniquilación del mundo, o un peligro inminente. La presencia humana, cuya función describimos como forma de subjetivizar la impresión producida por fuerzas hostiles, se muestra presa del asombro que produce un mundo inexplicable y atroz. Como pone de manifiesto Eynat, por otra parte, "The huge stone (the menhir, the megalithic monument) has a magic function in many religious rites and it is, according to Mircea Eliade an instrument of sacredness; moreover, the crystal is a Jungian symbol of wholeness. Phallic connotations are also introduced by this elongated form. The huge size brings in other religious connotations, because of the association of hugeness with gigantism; the symbolism of gigantism is closely related to the perception of divinity" (Eynat, 1987: 117). Entramos de lleno, pues, en el terreno de la crítica impresionista que explora un significado mítico en la polisemia inherente a este desarrollo singular de su actividad artística centrada en la "crisis dell'oggetto" (Marotti, 1961: 131). En la disimetría de este nuevo arte de contrastes que auspicia Craig podemos encontrar un precedente incuestionable para las representaciones artísticas multimedia contemporáneas, aunque su funcionamiento parezca decepcionante si suprimimos la intencionalidad trascendente de su artífice (un teatro de efectos ópticos puramente abstractos, sin actores, sin autor dramático y sin obra puede llegar a ser un nuevo espectáculo de barraca de feria, semejante a los espectáculos de óptica tan celebrados en este momento). O como mucho, siguiendo a Eynat (1987: 116), una forma más de representación que difícilmente puede presumir su superioridad *sine die* o el no agotamiento del modelo.



Infierno, Escena.

No obstante, no cabe ninguna duda de que Craig acaricia secretamente en la quimera de este nuevo arte del movimiento la experiencia de un sublime artístico llevado hasta sus últimas consecuencias: lejos de que su visión pudiera ser llevado a la práctica o no con ciertas garantías de éxito, se convierte, como observamos con anterioridad, en un arte de la presencia que desplaza al concepto y a la sensación (Lyotard, 1990: 300 y ss.). Corresponderá a otros llevar a la práctica su genial intuición estética; será cuando la inteligibilidad de la forma deje paso a la materia inconmesurable, a esa temporalidad que aboca irremisiblemente a la grafía, a las diferencias dentro de una y la misma cosa, a una gama infinita de matices, colores, tonos y deslizamientos, en suma, a la exacerbación rítmica de la sustancia que se impone como forma moderna de un ritual arcano.

6. LA REVOLUCION DE LOS NUEVOS MATERIALES ESCENICOS.

6.1 EL ADVENIMIENTO DEL DIRECTOR.-

La emergencia de la figura del director se ha considerado como síntoma de un desplazamiento genérico que atiende a la nueva fisonomía espectacular del drama. Se podría afirmar así que hemos de habérnoslas con un nuevo paradigma artístico que, si admitimos la licitud del uso de categorías operativas tales como las de paradigma científico en el ámbito estético, a la manera de Harvey Brown (1986), nos garantiza el conflicto entre formas estéticas perviventes del pasado y nuevas formas emergentes. En efecto, el conflicto entre diferentes opciones estéticas se siente como conflicto ideológico que atiende al entramado social del arte: "the idea of genres as aesthetic paradigms stresses the cognitive, institutional and political aspects of art, not merely its psychological or aesthetics functions" (225). Craig fue una de las mentes más preclaras a tal efecto, ya que gracias a sus "preciosas exageraciones y caducos esteticismos" -según D'Amico- afirmó con contundencia que el nuevo arte sólo podría surgir tras la aparición de un nuevo director-artista, y que sólo de esta dialéctica fecunda podría renacer el arte del teatro: "If the stage-director was to technically train himself for his task of interpreting the plays of the dramatist in time, and by a gradual development he would again recover the ground lost to the theatre, and finally would restore the Art of the Theatre to its

home by means of its own creative genius" (1911: 147). Nada importa que Craig, heredero de la tradición del primer actor como responsable de la compañía, subraye ante todo el carácter autocrático de este artista superdotado que habrá de dotar de coherencia al conjunto escénico, ni tampoco hemos de entender en la revalorización de la figura del director en sentido moderno una contaminación de la terminología y funciones del director fílmico: en efecto, teorizar la eficacia de la puesta en escena a la manera de Craig -o Artaud- frente al teatro literario actualiza el conflicto entre dos paradigmas estéticos, es decir, tal y como afirma Veinstein, "entre dos conceptos de los orígenes y de la evolución del teatro, entre dos conceptos que atribuyen un predominio a sus medios de expresión respectivos, a su público respectivo" (1955: 303-304).

Propugnar así una determinada esencia del teatro suponía defender una determinada genealogía del mismo, que en su predominio literario había sido legitimada por demás en la prestigiosa visión aristotélica. Curiosamente, tesis sociologistas sirven para dar carta de naturaleza a una y otra opción (21-100). Ya Comte había considerado al teatro como género literario y no de las bellas artes, puesto que la expresión mediante el gesto se consideraba necesariamente inferior. Por lo demás, la vertiente espectacular del teatro es desdeñable toda vez que supone una degeneración del antiguo culto religioso, y por tanto ha perdido su dimensión trascendental, lo que admite a su vez la variante de Hytier, según la cual se condena así mismo la representación porque se ha desmoronado su función antigua de reforzamiento del vínculo social; a la vivencia colectiva deja paso ahora la satisfacción individual en la lectura de las obras que constituyen la literatura dramática. Por lo demás, como tuvimos ocasión de ver, toda la problemática idealista del teatro consagrará el carácter litúrgico del drama en un orden poético: los partidarios de un teatro reducido a su existencia literaria abstraían forzosamente la materialidad de su tramoya ecénica para transmutarla en

pura espiritualidad poética, más allá de la sensualidad y de las facultades inferiores del espíritu humano, arte de élite éste cuyas altas exigencias estéticas y formales daban lugar a la absoluta desmaterialización de la escena.

No obstante, en la defensa de la naturaleza espectacular del teatro encontramos una respuesta de índole sociológica también a esa inquietud que en los planteamientos de Comte o Hytier había exonerado a la escena previamente de su función ceremonial. Admitimos anteriormente en los preliminares del siglo la inflexión característica de una antropología social que reevaluaba de forma significativa un cierto primitivismo en las artes, sus orígenes míticos y sus cualidades mitopoéticas, siendo frecuentes así las diatribas racionalistas frente a la inexactitud de este pensamiento y la idealización de la cultura que había ejercido desde premisas neokantianas. De resultas a ello, el pensamiento mítico-simbólico adquiere prerrogativas propias y una lógica interna que lo desplaza fuera de las estrictas coordenadas del pensamiento racional. Es en este sentido como cabe asumir el origen mítico de la escena moderna como revalorización de la vertiente espectacular de lo dramático (vid. Innes, 1981). El teatro ha perdido ahora el consenso social que lo caracterizó en sus épocas gloriosas, y sólo cabe renunciar al mismo o revitalizar el ideal wagneriano auspiciando su nueva función desde el argumento historicista que defendía su esencia primaria en su origen -el teatro nació de la danza- y restauraba de paso la vitalidad del antiguo sistema universal de valores. Es fácil admitir en este sentido la similaridad básica de los planteamientos de Gordon Craig y Artaud, que desde una mirada retrospectiva similar corroboran su ideología artística con una prehistoria teatral que legitimaba su aproximación al nuevo teatro desde el movimiento y la danza, el lenguaje físico y espacial. Ambos emprenderán el ataque más virulento frente a la servidumbre del

espectáculo a la palabra, dando carta de naturaleza al silencio escénico como signo (vid. Sánchez Trigueros, 1992), y auspiciarán un nuevo arte autónomo que atiende a un espectáculo integral desde el despliegue armonioso de los medios expresivos característicos de la escena, revitalizadores en último extremo del origen ceremonial del teatro y de su genuina esencia.

A este respecto, Veinstein (1955: 25-41) advierte dos inconsecuencias en sus premisas estéticas: en primer lugar, lo que el investigador francés denomina la "hipótesis de los elementos simples", esa al parecer acuciante necesidad que muestran Craig y Artaud, entre otros, de buscar un elemento primario último como origen de esa constelación de elementos heteróclitos posteriores que van a denominar como "teatro", y en segundo lugar, la necesidad de justificar la pureza de este arte en virtud de la preponderancia de este factor, en una nueva reducción esencialista bastante afortunada, a juzgar por su influencia posterior (teatro = movimiento = acción). En cualquier caso, la inexactitud que una historiografía positivista podría advertir en la tesis evolutiva del teatro que apuntaba el origen del mismo en el ritual (ya vimos que a los antropólogos de Cambridge se les objetaba su metodología especulativa), admite una explicación que pasa desapercibida a Veinstein: reivindicar la acción corporal, la danza, los movimientos, la imaginería predominantemente visual de la escena, suponía instalarla de lleno en un espacio mítico (en el que aún, probablemente, nos encontramos, vid. Auslander, 1984). De acuerdo con ello, podemos asumir así sin ningún género de dudas la hipótesis de que la defensa de la vertiente espectacular del drama convierte a la escena en terreno abonado para la hermenéusis e instaura de manera definitiva sobre la misma una revitalización de su simbolismo arquetípico -ya desde Barthes el mito se ha considerado como lenguaje motivado de índole emocional y subjetiva que se opone al significado discursivo en virtud de su significación formal-

simbolismo que se opone diametralmente al *logos*, es decir, al uso analítico del lenguaje. Ello explica que los nuevos planteamientos legitimadores de los orígenes rituales del teatro supongan la validación efectiva de una apuesta última sobre el sentido del mismo, que se impone a partir del nuevo concepto de armonía entre los diversos medios de expresión escénicos.

En efecto, no es casual que el símbolo del nuevo arte craigiano sea una balanza: la coherencia del espectáculo es, para Craig, el único requisito imprescindible de su arte, y sólo puede garantizarse desde la existencia de un director de escena (en múltiples ocasiones condiciona el renacimiento del nuevo arte sobre el del director, por ejemplo en 1911: 177-178); es así como la naturaleza del teatro se muestra estrictamente dependiente de la figura del artista como voluntad única que proporciona la unidad orgánica al espectáculo -su forma-. ¿Acaso no se ha justificado con largueza sobre esta unidad la esencia teatral más genuina desde Aristóteles hasta Gouhier?

Así pues, la aparición de la figura del director en sentido moderno a finales de siglo proporcionó individualidad estilística a la obra, frente al protagonismo que en épocas pasadas habían asumido el dramaturgo o el actor. En este sentido, Helen Krich (Cole & Krich Chinoy, 1953: 3-77) pone de manifiesto cómo el comienzo del concepto moderno de puesta en escena tiene una datación cronológica precisa, que atiende a la decadencia de un sistema de valores colectivo y a una ideología compartida monolítica y sin fisuras, cuando la asistencia al teatro, por ejemplo, constituía un acto de fe, un acto social de la comunidad que, como en la misa, se caracterizaba por su cuidado simbolismo. Fuerzas desintegradoras, sin embargo, acaban por repercutir también en el terreno de la ideología, y van a dar lugar a nuevas tendencias que van a ir marcando progresivamente la historia del teatro

al suplantarse los antiguos oficios medievales: la escena pictórica del Renacimiento deja paso a la escena facsímil neoclásica y, por último, al subjetivismo y el relativismo de mediados del XIX y principios del XX. Esta vertiente idealista última, fuertemente nostálgica, generalmente revierte de forma denodada en la necesidad de revitalizar la naturaleza litúrgica y ceremonial antigua del espectáculo, que ahora se intenta convertir en expresión plena de nuevos valores colectivos. Así, Krich (13-14) aduce la dicotomía *innere Regie* (el espectáculo se somete a una visión ideológica unitaria externa que se impone de forma incuestionable) / *äussere Regie* (en una sociedad fragmentada que tiende a la disgregación se hace necesario buscar un principio de unidad que dé sentido al espectáculo) como antinomia explicativa de un desplazamiento paradigmático en la ideología artística del teatro. De acuerdo con ello, frente a las formas de teatro del pasado se impone en las sociedades modernas la necesidad de revitalizar la antigua función ideológica del teatro como instrumento de cohesión social. Corresponde, pues, al director, teorizar una nueva función colectiva para el teatro que suplante el desgaste al que le ha llevado el paso del tiempo y legitimar sus propios puntos de vista sobre el mundo en una sociedad atomizada.

En el fondo, lo que se planteaba era así el problema de la enunciación artística, ya que, una vez identificados los medios de producción teatral (comportamiento gestual, luminotecnia, utilería, texto dramático, etc), se necesitaba a un director que determinase el valor de los mismos, es decir, responsable de lo que hoy llamaríamos escritura escénica. Por ejemplo, en lo que concierne a la escenografía, ésta podía entenderse de forma mimética, ya fuera como ilustración de los recientes hallazgos arqueológicos (Irving o Kean) o como confirmación de la doctrina sociológica que suscribe la influencia del medio sobre los personajes (Antoine), pero también en sintonía con la verdad interior del realismo psicológico (Stanislavski) o como manifestación de la

subjetividad del individuo (Expresionismo). Appia, por su parte, la había definido como forma de conexión del espacio y del tiempo en la figura del actor, mientras que Craig, como hemos visto, entenderá por ésta un emplazamiento imaginario y simbólico del drama. Nos interesa reseñar, por otra parte, que la redefinición de la escena moderna es atribuible al movimiento sintético iniciado por Wagner en el teatro que sirve de necesario complemento a su utopismo ideológico, desde el que el arte del porvenir se describe de forma antagónica a un mundo dominado por la razón y el pensamiento abstracto, dándose la paradoja, como vimos, de que el Wagner que ha trascendido se haya "deswagneranizado" hasta cierto punto, puesto que sólo desde la lógica irrefutable que Appia advierte en sus escritos se convierte en preconizador del método subjetivo de puesta en escena.

Algunos hombres de teatro, por su parte, han postulado el alza del director moderno en función de la necesidad de nuevas adaptaciones de los clásicos. En efecto, toda vez que no era operativa ya la vieja reciprocidad entre drama y teatro -hasta muy recientemente los dramaturgos escribían obras que se ponían inmediatamente en escena de acuerdo con las convenciones usuales- comienza el problema de la adaptación (ya desde el concepto de *Welttheater* de Goethe, según el cual el teatro no sólo se debía limitar a presentar dramas contemporáneos sino también obras escritas para otras épocas y culturas (vid. Fisher-Lichte, 1987: 189). En opinión de Goethe, esto habría de hacerse en función de las nuevas condiciones dramáticas y de las normas estéticas de su tiempo, no obstante, conforme avanza el siglo XX y cuando esta relación se había invertido dejando lugar a las reconstrucciones históricas de obras del pasado, el problema se centra en estos términos: ¿cuál es la relación entre la obra escrita y su virtual puesta en escena?.

La dirección como arte, ese fenómeno reciente en la historia

del teatro, supone así el avance de la conciencia creciente de que "the personal distillation of the director was the modern substitute for the whole complex of social and theatrical factors that had once made theater the great collective art" (Krich, 1953: 53), apreciación que podemos atribuir con toda propiedad a los renovadores del teatro moderno, entre los que Craig se encuentra en lugar destacado. La justificación de este arte variará sin embargo en función de diversos presupuestos tales como la literatura dramática (Antoine, Fort, Lugné-Poe), el arte (Copeau, Dullin, Jouvet, Pitöeff, Baty, Craig, Reinhardt), la vida (Artaud, Barrault, *Living Theater*) o la sociedad (Brecht, Piscator, Vilar, Planchon, Mouchkine), según pone de manifiesto Whitton (1987: vii-ix). En el primer caso, la dirección entendida como ilustración del texto dramático, puede dar lugar incluso al deseo de borrar las huellas del tratamiento escénico en la obra representada. Este es el caso de directores invisibles como Lugné-Poe, quien en su defensa del aura de trascendentalismo que debía revestir el teatro preconizaba ante todo un renacimiento del drama (al igual que Antoine, ambos directores intentaban poner en escena obras dramáticas originales que no tenían cabida en el teatro comercial). No resultan extrañas, por tanto, las críticas a los excesos de Craig, que consideraba del todo impropios del arte de la escena y cuyas costosas producciones, en su opinión, indicaban la degeneración del teatro ("Each of Craig's productions", lo parafrasea Whitton (48), "was a 'resplendent internment' -a burial, that is, of the author and his play- within a grandiose mausoleum erected to immortalise its architect, the director"). También Copeau se manifestará en este sentido; respetará los diseños de Craig pero no dejaba de acusar una cierta "pedantería" en todos los iluminados reformadores escénicos del momento (vid. Copeau, 1963). También él, desde luego, defendía al dramaturgo como *fons et origo* del teatro. Sólo a partir de una nueva generación de directores, que acusan el desplazamiento de la vertiente literaria de lo teatral a sus propiedades escénicas específicas, se

produce un cambio trascendental. Los nuevos directores, a la manera de Craig, se arrogan el derecho de ostentar sus propios poderes expresivos. Los magos de la puesta en escena moderna, desde Craig, Baty, Artaud, Stanislavski, Reinhardt, Meyerhold, Brecht, Brook, Cunningham, Foreman, hasta Wilson o Pina Bausch, por nombrar sólo un elenco muy reducido, experimentarán ante todo la cualidad epifánica de las imágenes.

Entramos así en un teatro eminentemente visual, teatro de imágenes como "primary unit of signification", según Jones (1986: 8), que las describe, de acuerdo con el movimiento imaginista de principios de siglo, como "the very essence of an intuitive language" (ib.). La reivindicación poética que Craig hace de la escena se produce en este sentido; ésta se constituye en terreno de lo imaginario, de la intuición primigenia, y el director es creador en sentido coleridgeano, un "poeta" de la escena; en efecto, Craig sostiene la opinión de que este nuevo arte no está en absoluto desligado del arte poético (1913b: 68). El director, por tanto, es creador en sentido coleridgeano "directors do create in the Coleridgean sense, making a new entity- if not from nothing, an original nevertheless" (10). Se da lugar así a una auténtica escritura escénica personal -"puesta en escena cuando es asumida por un creador" (Pavis, 1980: 175)- , lo que auspicia un cambio de convención sobre la tradicional dialéctica de drama y espectáculo.

En efecto, nuevos principios sistemáticos determinan la relación no ya simplista entre la obra escrita y su virtual escenificación. Siguiendo a Fisher-Lichte (1987), frente a la transposición lineal, aquella que sigue punto por punto el orden de los signos verbales en el texto dramático o la transformación estructural del mismo, que se produce como constelación de subestructuras dramáticas superpuestas en un lenguaje escénico heterogéneo (personaje, acción, espacio, escena), hallamos la que será la aproximación más habitual del

siglo XX para con el texto dramático, aquella auspiciada por los teóricos de la vertiente espectacular del teatro tales como Appia, Craig, o Artaud y que Erika denomina como *transformación global*. Si en el pasado se había sentido la necesidad de una macroestructura que englobara los diferentes subtextos, ahora se admite una equivalencia entre todos los elementos que componen el entramado dramático al servicio de la visión del director, que habrá ejercido, si de literatura dramática se trata, una interpretación personal del texto: "Contrary to linear and structural transformations, the global transformation is derived from the meaning of the written play as a whole. This meaning being established, the director and actors have to select - or invent - different theatrical signs and specific ways of combining them to convey this meaning through the performance. This means that the individual elements or subtexts of the performance cannot be related to the corresponding ones of the written play, so as to function as interpretants. Instead the entire performance is supposed to function as an interpretant of the written play as a whole" (206). De esta forma, la escenificación constituye una creación artística autónoma e independiente que de ningún modo ha de considerarse como transformación, sino como interpretante de lo escrito, ya que los signos verbales abstractos y discursivos se habrán traducido en signos icónicos y símbolos del lenguaje escénico: "thus, it would be most appropriate to define the performance as a work of its own and, at the same time, as a transformation of the script" (210-211), hipótesis oportuna y de gran capacidad explicativa para todo el desarrollo teatral del siglo XX. Si bien Craig defendió con ahinco la posibilidad de un arte teatral globalmente desligado del texto, un énfasis en la fisicidad que Berenguer (1991: 11-26) califica como antítesis frente al logocentrismo característico del teatro occidental, y que parece superarse en la síntesis actual de ambos elementos, no cabe duda de que su método de interpretación subjetiva y su sistema visual han trascendido hasta nuestro tiempo, especialmente (no nos resistimos a hacer mención

de ello aún someramente) en ese heredero de la retórica visionaria que practica Robert Wilson en sus sorprendentes libros de imágenes.

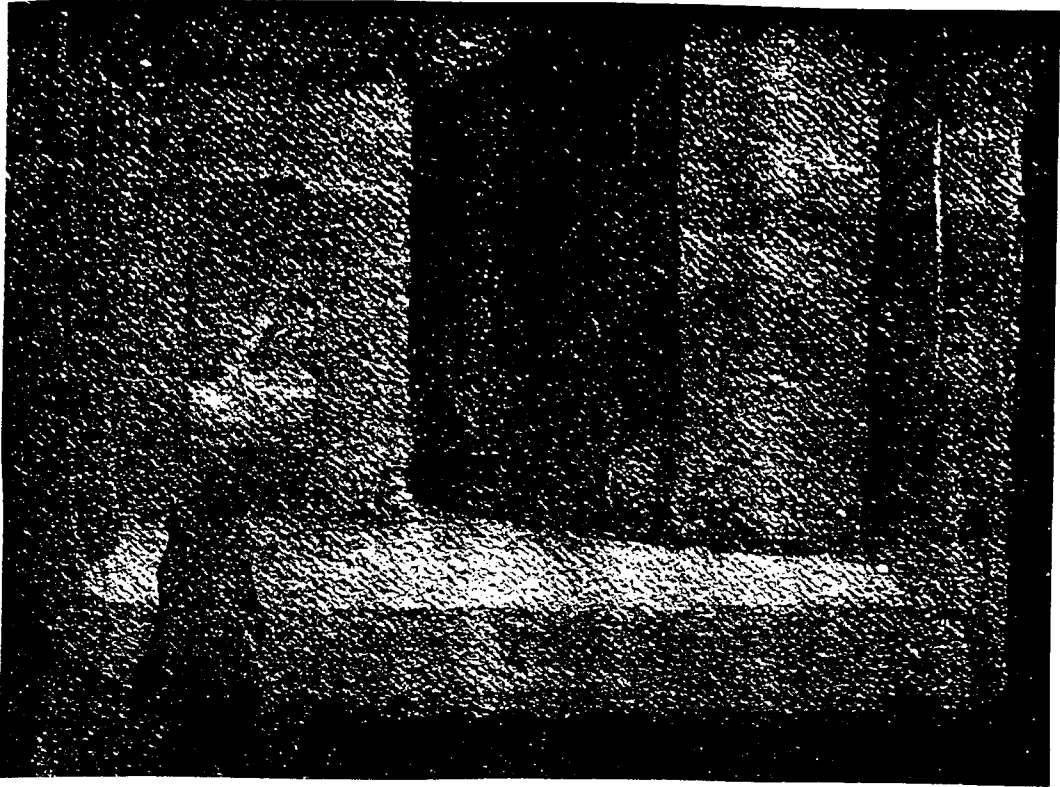
Wilson, por aludir a una de las personalidades más reconocidas hoy en día del mundo de la escena, menosprecia como Craig el abuso pictórico de que adolece el teatro y alaba las virtudes de una escena arquitectónica: "En el origen de los tiempos. el teatro empezó como arquitectura; luego fue convirtiéndose en una arquitectura falsa y ahora me parece una pura falsedad" (Wilson, 1992: 20-21) (cfr. con la siguiente manifestación de Craig: "Once upon a time, stage scenery was architecture. A little later it became imitation architecture; still later, it became imitation artificial architecture. There it lost its head, went quite mad, and has been in a lunatic asylum ever since" (1913b: 6). Por otra parte, la virtual convergencia de sus premisas artísticas respectivas es obvia; en opinión de Bradby & Williams, éste último "is unique in his uncompromising fidelity to the realisation of his own visions in performance, fuelled by a quasi-mystical belief in the therapeutic power of art as a stimulus to the individual imagination. He takes his place in the tradition of visionary mystics and romantic innovators of the last 150 years that has its origins in the 'music drama' of Richard Wagner and subsequently on the theories of Edward Gordon Craig" (1988: 224). La retórica visionaria parece instalada incontrovertiblemente en el ámbito mítico de la escena moderna y, como Craig vaticinó, es al director al que corresponde trazar con eficacia su evocación poética.

6.2 LOS NUEVOS MEDIOS DE EXPRESION.-

Gestos, palabras, líneas, colores, ritmo o, en otras palabras, *acción, escena y voz* constituyen los principios esenciales que

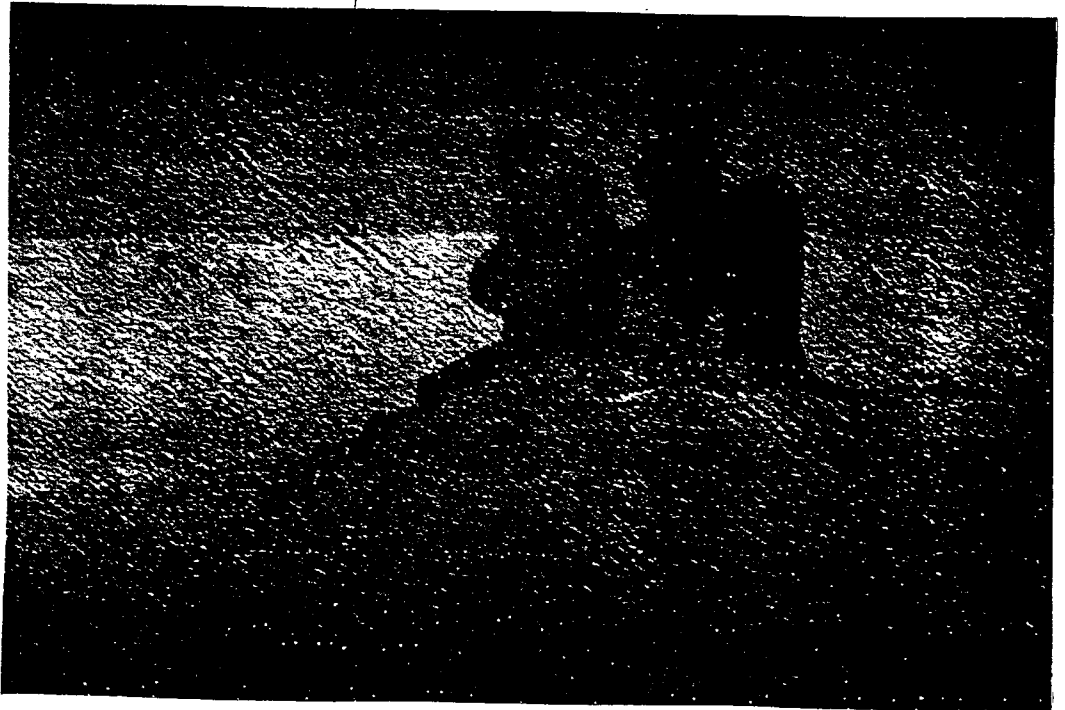
conformarán el concepto moderno de puesta en escena (Bettetini, 1977), que no es sino la formulación del nuevo arte del teatro avanzada por Craig en el desarrollo de una intuición artística profundamente personal que aglutina sin embargo la experiencia primordial de las reformas wagnerianas y de las inquietudes artísticas posteriores conscientes del agotamiento del modelo teatral clasicista. Nadie, sin embargo, lo expresó con semejante vehemencia, reivindicando la unidad escénica desde un conjunto misceláneo de artes de heterogeneidad irreductible que han de dar lugar a la composición de una pieza escénica imposible de concebir fuera de su adaptación en el escenario. Ya observamos cómo la acción era el elemento privilegiado por Craig, aunque en una acepción distinta de la ortodoxia aristotélica; no obstante su habilidad gráfica y su imaginación visual, entre otras causas, le hicieron dedicar una profusa atención a la escenografía, que él describía con el término *escena* para referirse a su plena capacidad de protagonismo dramático, donde la relación funcional obra/escenificación se traducía en una atmósfera determinada, una relación definida espiritual y emocional entre la escena y el universo narrativo que la inspiraba.

Se fortalece así la función significativa del entorno escénico, que no rodea a los personajes ni constituye un peso muerto ajeno al drama, sino que se convierte en parte esencial del mismo, de forma que palabras, sentimientos y estados de ánimo parecen de alguna manera proyectados en el decorado. Su tratamiento, por tanto, revierte en el desvelamiento de una verdad interior, ya que la filosofía idealista negaba que la dimensión trascendente de lo real pudiese extraerse de los hechos en bruto, y el nuevo concepto de forma, el uso de la imagerie visual y de los objetos como entidades abstractas -paredes masivas, vastas áreas de luces y sombras, objetos tridimensionales en formas escalonadas, enormes masas de piedra dispersas a distintos niveles y planos- daban lugar a una plasticidad no representativa que convierte al



Hamlet, 1899. Acto III, escena 4.

Diseño para *Peer Gynt*, 1900.



cuadro escénico, como pone de manifiesto Bablet (1965: 307), en un lugar en el que se entrecruzan líneas de expresión y composición.

Ello no significa, sin embargo, prescindir de los objetos reales. Craig es consciente de que una "mesa simbólica" no existe. Sin embargo, sí es posible encontrar una especial disposición de la misma que la hace hablar, al igual que eran "elocuentes" las sillas de Molière colocadas de una determinada manera en el escenario, como él mismo nos dice. Se trata ante todo de surcar el territorio imaginario de la escena no con signos, que sólo representan hechos, sino con símbolos, que nos permiten acceder a su significado. Ello no significa, sin embargo, usar de forma metonímica un detalle significativo del objeto como índice del todo, ni proyectar escenografías distorsionadas en las que se advierte la repercusión anímica de la conciencia subjetiva del personaje como en el Expresionismo; Craig se opondría diametralmente a la moderna escenografía reducida a su mínima expresión (aquella que representa una iglesia con una cruz o una prisión con unos barrotes, por ejemplo) ya que, en realidad se trata de una concepción falsamente económica que no responde a criterios únicamente estéticos. De hecho, los escenarios de Craig son simples, pero de ninguna manera fáciles de llevar a la práctica: no son realizaciones metonímicas, sino metafóricas, simbólicas, sometidas a una abstracción de altas cualidades poéticas. La interpretación visual, por tanto, da cuenta así de la significación profunda del drama o de la visión personal del director, y usa sus propios medios plásticos y tectónicos: línea y masa, materia, color y luz.

El anhelo de verticalidad, sin duda, constituye el rasgo más acusado de las creaciones craigianas e induce lo que acertadamente Guerrero Zamora (1961: 339-353) califica como "pasión por lo absoluto", líneas rectas que caracterizan la angularidad de gran parte de sus

diseños y se acusan en las amplias superficies y volúmenes simplificados que constituyen los motivos casi obsesivos de estos, de forma que, continúa Guerrero Zamora, "si Appia es el volumen, Craig es la línea, y, así, si aquel renueva el sentido del románico, éste hace renacer la nervatura del gótico", observación acertada ya que la monumentalidad de sus tempranos diseños muestra una gran afinidad estilística con el neogoticismo en la que no es desdeñable la poderosa influencia que Ruskin ejerció sobre Craig, ya fuese directamente por la lectura de sus textos o a través de Godwin (vid. Talley, 1967).

La solidez marmórea y el equilibrio de volúmenes constituyen el complemento a la verticalidad y estilización de todos sus diseños. Estos generalmente manifiestan una suerte de solidez amenazadora y presentan un universo misterioso compuesto de materias nobles y preciosas, para el que intencionadamente Craig tenía como modelo la imaginería religiosa (como nos dice Craig, ¿habría conseguido el cristianismo tener la influencia de que disfruta hoy si adornase sus lugares de culto con cruces de cartón?). En cuanto al color, habrá de estar en sintonía con la estructura simbólica de la obra misma, y su gama habrá de reducirse al mínimo. Muchos han hecho notar a este respecto la influencia del uso del color en la cultura artística oriental, por ejemplo en el caso del teatro *noh*, donde el blanco es el color básico, el de la más alta jerarquía y significa pureza y divinidad, el rojo, juventud o belleza, el amarillo la calma, y el blanco azulado, fuerza. En el *kabuki*, el color tiene también un significado simbólico: representa características, sentimientos, edad de los personajes, rango y posición social. Así, el blanco simboliza la inocencia infantil, pero también el luto y la muerte; las cortesanas van vestidas de rosa, púrpura o rojo, mientras que las mujeres y los ancianos son vestidos de gris oscuro o marrón. No obstante, mientras que estos elementos han llegado a ser producto de una convención, una arbitrariedad a la que corresponden unas

acepciones significativas definidas, Craig usa el color peculiarizando su uso para cada caso concreto, y no estableciendo de antemano ningún código significativo de los mismos. Así por ejemplo, ya mencionamos que los colores básicos de los peregrinos y los vagabundos que aparecen en *The Masque of Love* manifiestan su procedencia social: los reyes magos van vestidos de blanco, negro y gris frente a la multitud que los sigue. Salvat (1981: 225) hace notar así mismo su preferencia por el color negro, color que carece de sensualidad pero al mismo tiempo procura una gran intensidad emocional.

La luz, por lo demás, formaba el inevitable complemento para el color y la línea, ya que su efecto sobre los actores los convertía en el deseable todo orgánico, cuerpo viviente en movimiento que daba lugar a una composición visual armoniosa y dinámica. Empezó a tomar conciencia de su importancia en 1895, a través de los diseños de Louis Loeb, y a partir de ahí empezó a desarrollar una tonalidad dramática en consonancia con el espacio y el color, que habría de afectar a los espectadores como una especie de irradiación sobrenatural. Esta subrayaba la acción y endiosaba al personaje. Craig buscaba con ahinco en su trabajo el afilado contraste de luces y sombras que provenía sin duda de su dominio de la técnica xilográfica (recuérdese la figura rígida inmóvil de Electra, su figura iluminada en el centro de la escena cuya sombra gigantesca se duplica en el muro opuesto como si fuese un estigma sagrado). El uso sofisticado de la misma le había permitido superar en parte la limitación técnica que le impidió en último término la animación de los cubos, dando la impresión del movimiento de los mismos únicamente mediante el uso de la luz, que en la fase interpretativa del drama no sólo acompañaba al movimiento, sino que estructuraba el tiempo y el lugar. La luz implicaba la revelación y era ella misma símbolo del universo (el sol, Osiris, la vida), mientras que la sombra indicaba misterio y amenaza, y connotaba la muerte (la luna, Isis, la mujer). La



Electra. Para un nuevo teatro.

coexistencia y conflicto de ambas revitalizaba así su visión sacral del mundo y el relato de su devenir mítico mediante la dialéctica numinosa de formas antagónicas.

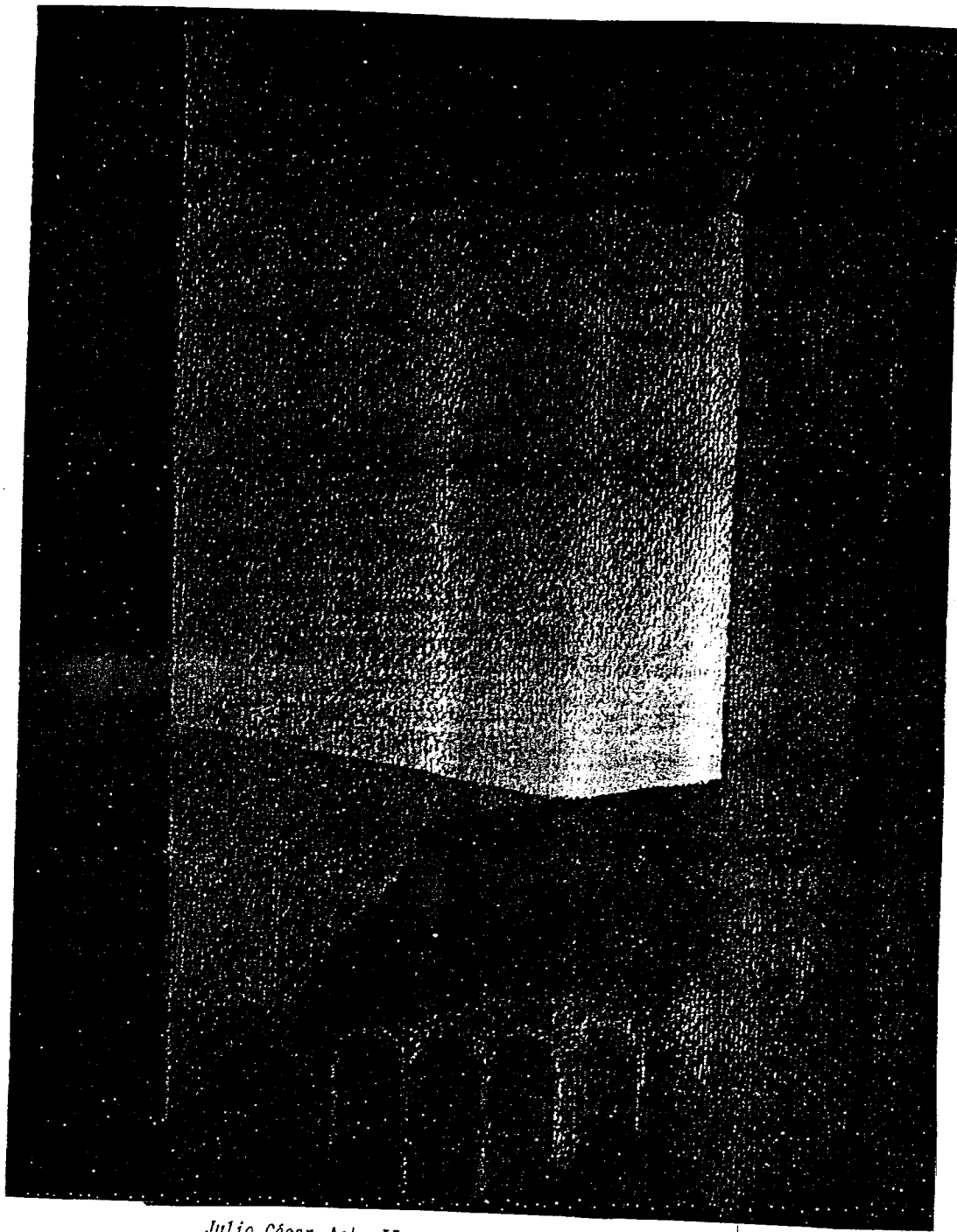
6.3 LAS VISIONES ESCENICAS.-

Las dotes gráficas y el instinto escénico de Craig dieron como resultado una serie de grabados, dibujos, y modelos de lo que Craig denominaba "nuevo teatro" (1913b). Son ilustraciones de ideas, inspiración visual de alguna obra teatral concreta, contrastes de luz y sombras, instantes de emoción instantánea congelada en el movimiento abstracto en una geografía escénica compuesta de vastos espacios de formas colosales. Craig siempre defendió con ahinco el destino teatral preciso de estos proyectos, que le parecían liberar al actor, como el gran actor italiano Salvini, le comentó en relación a sus diseños, de esa pequeña habitación gótica en la que estaba encerrado (Walton, 1983a: 122). Liberación engañosa, sin embargo, para Simonson, quien encabeza quizá la corriente de opinión más crítica y escéptica respecto de la valía del trabajo craigiano, que no sólo puede apreciarse desde la ignorancia más flagrante de los problemas técnicos de aplicación de los bocetos a un marco escénico. "Drawings in the theatre are desires. They should all be signed with a question mark, for they are, even the best of them, pretences until they are fulfilled", nos dice (1932a: 313), revitalizando así la controversia que sus bocetos expuestos entre 1904 y 1913 suscitaba ante los sorprendidos visitantes de las galerías de arte sobre su virtual plasmación dentro de la embocadura del proscenio.

Craig, en este sentido, no deja lugar a dudas ("What kind of fool is it who only desires that which is limited by his perceptions?"): de ningún modo el artista del teatro se dejará llevar por la timidez

técnica de las escalas o la forma en que se traducirá su dibujo en un medio artístico ajeno, tan sólo "unas líneas y sus direcciones" nos permiten mostrar la eficacia estética de un decorado, y no se ha de establecer ningún tipo de limitaciones en este sentido: "Do not be afraid to let them go high; they cannot go high enough; and remember that on a sheet of paper which is but two inches square you can make a line which seems to tower miles in the air, and you can do the same on your stage, for it is all a matter of proportion and nothing to do with actuality" (1911: 23) y su argumento favorito al respecto estriba en que sus bocetos han de provocar una "impresión" únicamente, y que únicamente se trata de hallar su equivalente expresivo con los medios propios del teatro (cfr. con las inquietudes artísticas plásticas del momento o con manifestaciones afines de místicos laicos a la manera de Schlemmer: "Yo quisiera perfilar una forma monumental con un trazo del grosor de un cabello", 1977: 14). Ahora bien, ¿hasta qué punto -nos dice Simonson- pueden llevarse a escena sus esbozos sino reduciendo sus proporciones descomunales, que es precisamente la característica que hace a sus dibujos impresionantes y distintos?.

De resultas a ello, Simonson califica su producción gráfica, especialmente en lo que se refiere a los bocetos de *Towards a New Theatre* como absolutamente inadecuada para la escena, ya que el director inglés sólo concibe lo grandioso en términos pictóricos. Por lo demás, sus láminas constituyen el subproducto de una básicamente romántica "morbidez sentimental". Esta alienta la característica bruma de sus bocetos, los emplazamientos distantes de sus decorados, su evocación enigmática e insondable, el abuso de la técnica del claroscuro y ese sentimiento decadentista de la muerte tan presente en los mismos. Así, opina que sus grabados se reducen a meras improvisaciones de acuarelista romántico (337); absolutamente desligados de toda conexión con el teatro, habrían hallado su destino idóneo en la ilustración de cualquier edición de lujo



Julio César. Acto II, escena 2. Para un nuevo teatro.

de poemas románticos (344).

Desde el sentido común propio de un escenógrafo ordinario, conocedor de su oficio, Simonson tiene probablemente razón: no resulta nada fácil llevar a escena un boceto en el que las proporciones de los muros en relación a las figuras humanas es semejante a la de un edificio de ocho pisos (como el de *Macbeth* que analiza Simonson, vid. 331). En cualquier caso, aún más peregrino incluso resulta intentarlo, ya que la cualidad poética o pictórica del diseño le proporciona un valor intrínseco como objeto artístico y es sintomática de un método de trabajo que no sólo en sus puestas en escena, sino desde sus mismas pretensiones, es "totalmente inexacto en cuestiones de detalle", como él había advertido ya en las primeras representaciones de sus obras. Marotti aduce la sugestiva hipótesis de que su falta de practicabilidad se debe a la distorsión expresa de Craig, que pretendía de esta forma evitar el plagio, observación que no parece demasiado convincente por su gratuidad, que nos puede hacer correr el peligro de buscar una clave secreta fantasma con bastante probabilidad inexistente.

Sí podemos inducir de los mismos, por otra parte, la importante definición de la escena como espacio dramático, es decir, como coincidencia de lugar material e imaginario (vid. sobre el nuevo lugar teatral Bablet, 1969 y Francastel, 1969) así como una sobrevaloración, quizá, de la escenografía respecto de la eficacia artística del aparato teatral, como afirma Brook (1955), aunque que en realidad únicamente invierte la antigua tradición del privilegio pictórico, que hasta ahora únicamente había considerado como objeto artístico el aspecto dramático del teatro. Sus magníficos emplazamientos parecen fascinados por ese "nirvana de la arquitectura" al que aludió alguna vez Schlemmer y que dominaba la ascesis artística de su tiempo. A la vez responden a una problemática específica, que ya de antiguo había ido sustituyendo la

ilusión óptica de la perspectiva pictórica en los escenarios para trazar un ámbito espacial apropiado al desarrollo libre de los movimientos del actor, hasta ahora limitado por una estructura bidimensional de la que se había de sentir forzosamente ajeno. Así, Olf (1974: 493) considera las modernas reformas del espacio escénico como respuesta a un mismo planteamiento fenomenológico: "The central problem for the designer became one of finding practicable space for the actor to work in. Interested in creating optically 'real' space was necessary superseded by an interest in creating a space which would support and interact meaningfully with the reality frame of the living actor. Viewed in this light, the austere designs of Appia and Craig, the mechanistically intricate settings of the Russian Constructivists, and the cozy box settings at the Théâtre Libre, while differing vastly in appearance, all shared the same fundamental phenomenological criteria". No se ha de olvidar, sin embargo, que estos proyectos constituyen en parte una indagación sobre la cualidad dinámica de la escena, que es el aspecto máspreciado a Craig, es decir aquel sobre el cual intenta legitimar una nueva experiencia artística. En todos ellas existe una calma severa y radiante a través del estricto tratamiento de la línea que da amplitud y dignidad al motivo dramático, así como a la disimetría de múltiples formas abstractas a diferentes niveles, tales como escaleras, tribunas, bloques, cubos y rampas colosales. Si bien no pueden registrar la movilidad que constituye su razón de ser última, la naturaleza temporal de la representación, que muestra la sobriedad del objeto bajo el devenir íncesante de una luz numinosa y unas figuras en movimiento así como el punto álgido de la tensión dramática elegida, constituyen la ilustración desconcertante para su tiempo de nuevas contingencias escénicas desde ese idealismo desaforado que presenta sobre un arte antiguo la cara liminar de una nueva gnosis.

6.3.1 La creación.-

Resulta esclarecedor a este respecto examinar esa parte de la creación craigiana más contestataria y quimérica que muestra el acrisolamiento de un nuevo lenguaje escénico instalado, como vimos, en el umbral creador de las nuevas vanguardias plásticas que lo acercan poderosamente al movimiento postimpresionista y expresionista de la historia del arte. Al fin y al cabo, por tal renovación vanguardista no ha de entenderse tanto la alternativa concreta a una estética determinada sino un orden cronológico, una situación en la que se superponen tendencias artísticas muy dispares. Para Craig, la polémica hacia el adocenado teatro de su tiempo va a tomar forma tempranamente en los *mimodramas*, parte de ese conjunto de visiones escénicas que carecen de motivo argumental previo y que pueden considerarse como *sketchs* de un drama más amplio o como meros estudios experimentales de un proyecto futuro. *Grosso modo*, podemos distinguir de entre su colosal producción artística estas modalidades, los *mimodramas* (las *Masques*), los estudios experimentales y las simples acciones dramáticas.

Los *mimodramas* constituían una serie de piezas destinadas a la crítica caústica o a la denuncia explícita de una problemática social existente. Concebidos y escritos antes del exilio a Berlín, suponen quizá un ejemplo único de crítica social utópica en su labor, así como son expresión de una profunda crisis personal, en los días en que como él mismo nos dice, vivía en un pequeño estudio en el centro de Londres y "odiaba hasta la vista de los hombres". *The Masque of Hunger*, en concreto, satirizaba a las damas de la alta sociedad, damas vulgares que imponían su pésimo gusto en un teatro vulgar, insufribles melodramas sociales de ficción de los que eran directamente responsables en la realidad, como observa Craig: "all those wretched lazy yet 'respectable' woman who carry two thousand pounds around their necks and truffle their



Venecia salvada. Para un nuevo teatro.



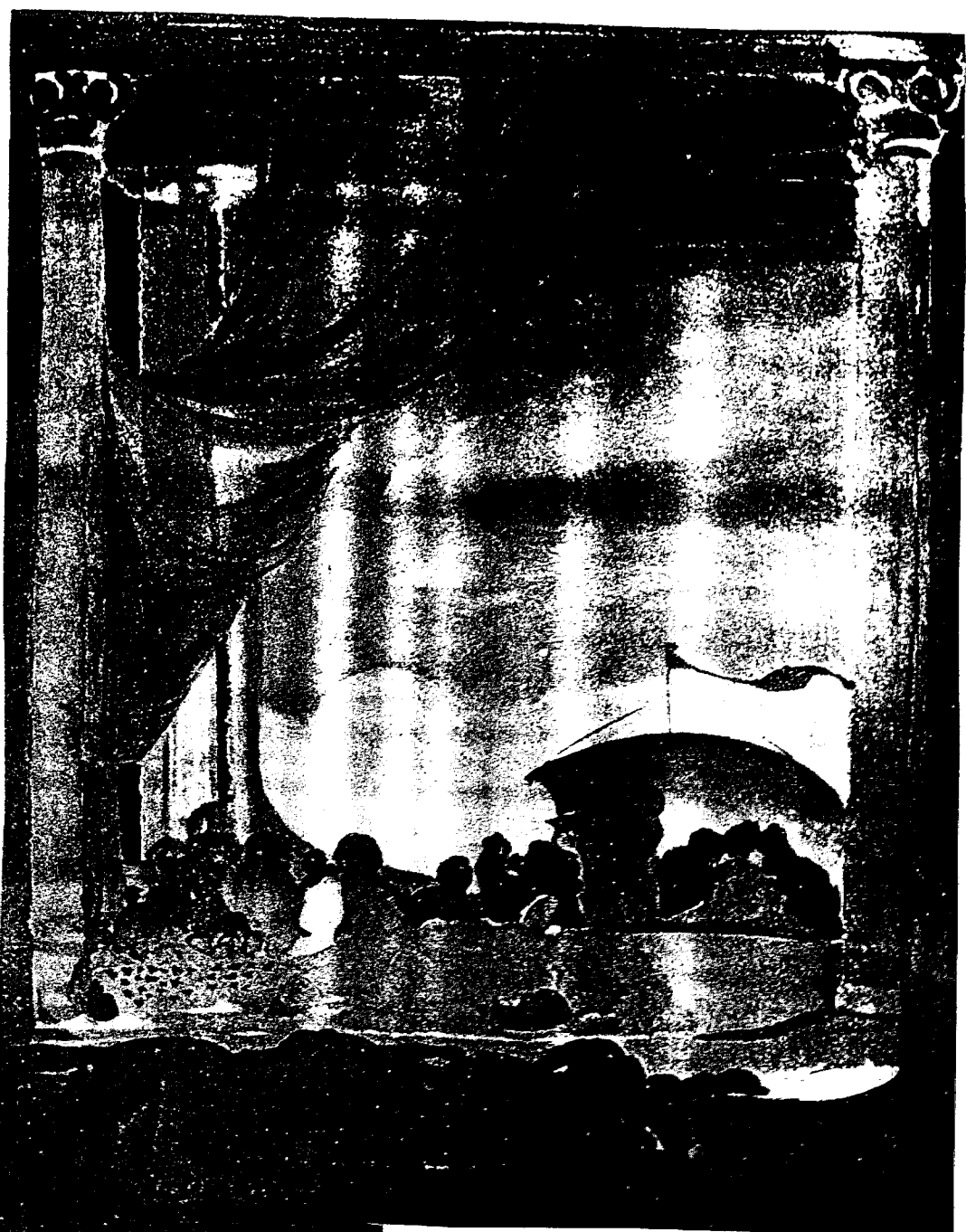
Wapping Old Stairs. Para un nuevo teatro.

skirts, and seem very detestable (...) I hated them so heartedly at the time that I smeared them all over the pages. They were the reason why a whole family was done to death upon the stage in front of your eyes in this comic-tragic thing called 'Hunger' (1913b: 27). La crítica de la aristocracia del dinero y su característica hipocresía social se complementaba con la figura de un "money king", una figura gorda y repugnante sobre una silla de ruedas "like a large frog", caricatura digna del mejor Ubú, como la escena a que daba lugar, "not a real king, of course -a beast of a king- and I remember his entrance particularly pleased me. He was wheeled on, ready throned on an invalid's throne that seemed like a sea of cushions; those who propelled him were the chief gentlemen of the Court. Their progress was made in this manner: just four steps, and then everyone nearly fainted with fatigue -a fanning- a smelling of salts during a pause, silence, and a tiny, squeaky voice from the depths of the cushions calling for relief. Then another bold effort-four steps forward and another pause with the same play repeated" (ib.).

Su sátira visceralmente antiburguesa se complementaba con otro proyecto comprometido con los perniciosos efectos de la industrialización que toma forma en *The Masque of London*. En ella pretende esbozar en forma de parábola la decadencia moral de la meritocracia londinense mediante la condena de las almas obligadas ahora a ejercer oficios viles, escena que recoge precisamente *Wapping Old Stairs*, la lámina número tres de *Towards a New Theatre*. Se trata de un espacio fantasmagórico, infernal, un montículo de ascensión empinada y vericuetos de difícil acceso rodeado de empalizadas. Por primera vez surge en su producción el motivo de la escalinata, irregular y tortuosa en este caso. Las dos figuras que pueden vislumbrarse están próximas a alcanzar la cumbre; en cierto sentido puede advertirse en este grabado una visión semejante al infierno dantesco en la purgación de las almas.

Como ejemplo de las visiones dramáticas inspiradas en una acción dramática singular se encuentran, por ejemplo, *Enter the Army* (1900) o *The Arrival* (1901), que él califica como direcciones escénicas. La primera de ellas representa una marcha de tropas, que a Craig le parece un motivo dramático de especial relevancia. Según sus propias observaciones, sin embargo, hay que incidir en que lo estéticamente interesante de este desfile para Craig es su uniformidad indiferenciada, el aspecto corporativo que reduce su multiplicidad a una masa única, de forma que no conmueve el objetivo de su marcha o el destino trágico que supone el hecho mismo de la guerra, sino el sentido uniforme y armonioso del desfile en sí mismo como composición visual. "That the army may be General Booth's army, and that they are carrying his coffin to the grave, does not seem to me to make it more dramatic, but the fact that it is a body of men in uniform and that it is marching in unison, that seems to me very dramatic", afirma, extrayendo de ahí una conclusión de índole moral: "certainly the spirit of harmony and uniformity is not a very modern spirit, and, except in the army, or among the police, or in a cricket marth, we seldom are aware of its presence. But in art, it seems to me entirely forgotten, and yet it is the one essential thing that should be remembered" (1913: 15).

En cuanto a la segunda dirección escénica que presenta en este mismo volumen, *The Arrival* (1901), de nuevo se trata de un episodio aislado que no pertenece a ninguna obra particular, razón por la cual, nos explica Craig, se trata de un desarrollo escénico dramático en sí mismo, en el que el significante enfatiza un sentido ambiguo, más allá del significado, la importancia de una tensión que nunca puede ser resuelta por completo, sino constantemente aplazada para mantener en vilo al espectador, ya que "it seems to me that the longer one postpones the end, the more exciting life must be. To open the golden doors and find nothing but great glittering stars, to have to admit to Bill that there



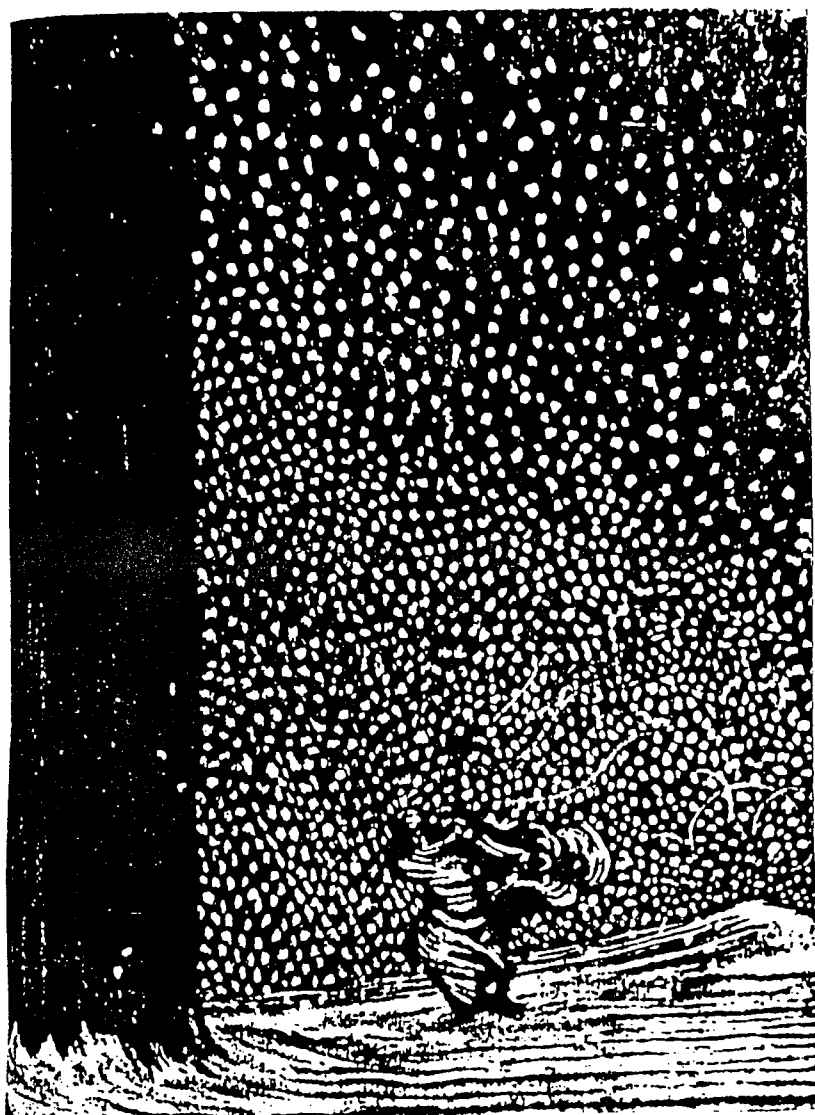
ada. Para un nuevo teatro.



Julio César. El faro. Acto II, escena 2. Para un nuevo teatro.

ain't no heaven', seems to me a stupid thing to hasten. Provided that you do not open the doors, you never know, and that is heaven" (1913b: 23). De acuerdo con ello, Craig hace del misterio la clave interpretativa de sus diseños, así como antes la había hecho esencia misma del corazón espiritual del mundo. Se impone así un orden incomprensible para la contemplación artística, una galaxia semántica que alude a lo real pero repudia la aprehensión significativa inequívoca. Sólo ese momento involuntario de tensión ajena al intelecto nos hace percibir un mundo intangible y eterno inagotable "mystery no longer exists the moment things finish; mystery dies when you touch the soul of things or see the soul quite clearly" (ib.). La alusión explícita a Maeterlinck, así como este comentario en prosa, sin duda apuntan a una connivencia ideológica y artística que después comentaremos (vid. cap. 8). Se aplicarán aquí de nuevo, por demás, criterios fenomenológicos en la concepción de un teatro basado en su carácter de estímulo (vid. Coppieters, 1981), el teatro concebido ante todo como material de percepción estética.

En cuanto a sus estudios experimentales, existen dos estudios esenciales sobre el movimiento. El primero de ellos (*Study for movement*, 1906) nos muestra una figura recortada en blanco sobre un fondo en negro intentando avanzar frente a una ventisca de nieve. Quizá sea el estudio más representativo de las preocupaciones del autor, ya que en él se hace eco de esa preocupación recurrente en él que constituye la búsqueda del movimiento abstracto (a fin de cuentas búsqueda fútil y contradictoria, porque el movimiento necesita de cuerpos y la práctica teatral es un arte materialista por antonomasia, vid. Ubersfeld, 1977: 209) que epitomiza todas sus preocupaciones sobre el mundo de la escena: "Here we see a man battling through a snowstorm, the movements of both snow and man being made actual. Now I wonder whether it would be better if we should have no snowstorm visualised, but only the man, making his symbolical gestures



Estudio para movimiento. *Para un nuevo teatro.*

UNIVERSIDAD DE GRANADA

28 ABR. 1993

CONSEJO DE DOCTORADO

which should suggest to us a man fighting against the elements. In a way I suppose this would be better" (1913: 48). A continuación, con su habitual estilo lapidario, proyecta su inquietud artística originariamente formal en un ámbito trascendente, en una nueva transmutación anímica desligada del mundo visible y de la precisión del contorno; la clarividencia oriental parecerá una vez más el límite insalvable. "Still I have some doubts; for, following that lines of argument in its logical sequence, then, would it not be still more near to art if we had no man, but only movements of some intangible material which would suggest the movements which the soul of man makes battling against the soul of nature? Perhaps it would be even better to have nothing at all. If this is to be, then art, being almost at its last gasp, today we seem to be nearer perfection that we were even in the days of the great symbolical designers of India. But if we are to have the actual man going through actual gestures, why not have the actual scene going through its actual pantomime?" (ib.).

El siguiente estudio sobre el movimiento muestra una multitud ascendiendo por unas escaleras, de la que se ofrece una perspectiva lateral. Indaga aquí la posibilidades cinéticas de un tramo de escalera, no sólo como lugar sobre el que se desplaza la figura humana, sino en su calidad misma de objeto inanimado rítmico, lo que se debe, en nuestra opinión, al hecho de que, ante ella, la vista se mantiene dinámica y no se queda fija en un punto focal. El movimiento, en este caso, se convierte en parte de la composición escénica, dejando de ser únicamente expresión secuencial al servicio de la puesta en escena. A ello contribuye el hecho de que Craig concibe la luz dramática como aquella que arroja sombras, lo que se demuestra ya en sus láminas tempranas, en las que el estatismo del objeto queda superado mediante la rotación lumínica. Por lo demás, el motivo de la escalera, verdadera obsesión craigiana, se halla además en un boceto posterior, en el que, lejos de

experimentar con las posibilidades de una arquitectura móvil e instrumental, estudia su simbolismo como frontera que une y separa dos esferas sociales opuestas, a saber, la aristocrática y la suburbial.

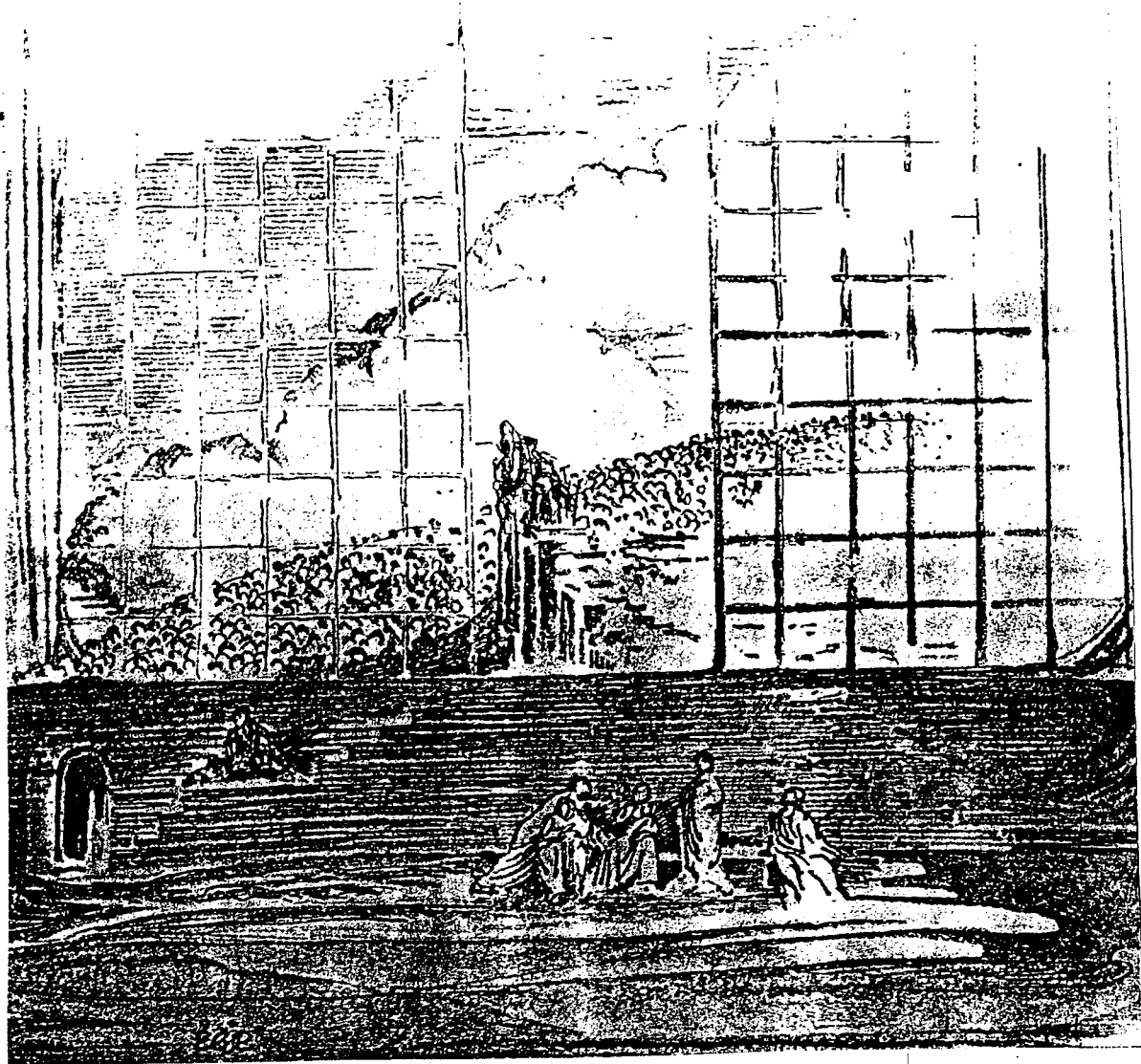
En efecto, *A Palace, a Slum and a Stairway* (1907) representa la vivienda de ambos grupos sociales, reducida ésta a algunos rasgos representativos: el palacio, caracterizado por su altura y color dorado, símbolo de la magnificencia y el fasto, y la casa de los suburbios, con sus pequeñas macetas con geranios. Obsérvese cómo describe el elemento de unión entre ambas, la escalera: "and in between these two come a stairway, as the magic spot where the whole world meets practically in harmony" (66). Nos atreveríamos a arriesgar en ella el elemento silenciado, esto es, la burguesía emergente, como un lugar implícito, un puente entre modelos encontrados a los que tal burguesía acaba uniendo al convertirse para ambos en enemigo común. Se debería sopesar aquí, sin embargo, el peso de las connotaciones habituales sobre este elemento que hacen a la escalera metáfora óptima de la defensa de las oportunidades del individualismo burgués y de su jerarquía del mérito: sólo la manifiesta hostilidad hacia esa misma burguesía arribista puede unir una sociedad desde el paraíso utópico craigiano que reitera las constantes del pensamiento social estético.

6.3.2 El comentario.-

Fuera ya de sus motivos dramáticos improvisados, la gran mayoría de los esbozos que realizó Craig estaban inspirados por las intrigas shakespearianas o los dramas circunspectos de Ibsen. Una miscelánea de los mismos se encuentra en *Towards a New Theatre*, peculiarísima desde la magnitud y el esplendor de sus líneas rectas y de sus vastos espacios que intentan intensificar el significado emocional

del drama. Así, la lámina primera que encabeza el volumen ilustra el motivo de la aparición fantasmal de Claudio ante su hijo. El dibujo omite cualquier tipo de representación de este espíritu ni alusión tópica al mismo, que se sustituye por la insinuación de una sombra hacia la que está orientada la diminuta figura (por tanto representándose de acuerdo con la destreza requerida para representar los elementos sobrenaturales de las tragedias de Shakespeare). El resto del emplazamiento lo constituye una muralla circular, un enorme paralelepípedo de piedra y una pequeña estructura cúbica adyacente en cuya base se insinúa la enorme sombra elíptica.

La siguiente escena de *Hamlet* (1904) que documenta es la del acto I, escena 5, en la que la silueta que se recorta en ella en lo alto del montículo a espaldas del público está rodeada por una especie de nebulosa. En opinión de Craig, dominar una escena de tales dimensiones necesita de un actor privilegiado, el actor nuevo que, sin llegar a sus excesos posteriores, se identifica ya con una figura que sacrifica su personalidad psicológica y su introspección interior en aras de la vida del drama. Al final de su recopilación inserta la escena tercera del acto primero de *Hamlet* que ostenta el trono majestuoso en el que estaban situados Claudio y Gertrudis como vértice de la pirámide que constituyen sus súbditos, "the grotesque caricature of a vile kind of royalty" (1913: 81), y que tanto éxito obtuvo en el *Hamlet* del Teatro de Arte de Moscú. De modo adicional nos encontramos con otra referencia a esta producción, una lámina sobre la disposición que tenían los *screens* en el último acto y que sirve para exponer la eficacia de este dispositivo para la presentación dramática. Otro motivo shakespeareano que inspira los diseños de este volumen es el de *Julio César*. Por ejemplo, en el que corresponde al Acto III, escena 2, se muestra una muchedumbre a la que se dirige Marco Antonio en el foro. Sobre un fondo indefinido y nebuloso se superponen una especie de empalizadas cuadrangulares que los separan



Julio César. El foro. Acto III, escena 2. Para un nuevo teatro.

Hamlet. Acto I, escena 5. Para un nuevo teatro.



Hamlet. Para un nuevo teatro.

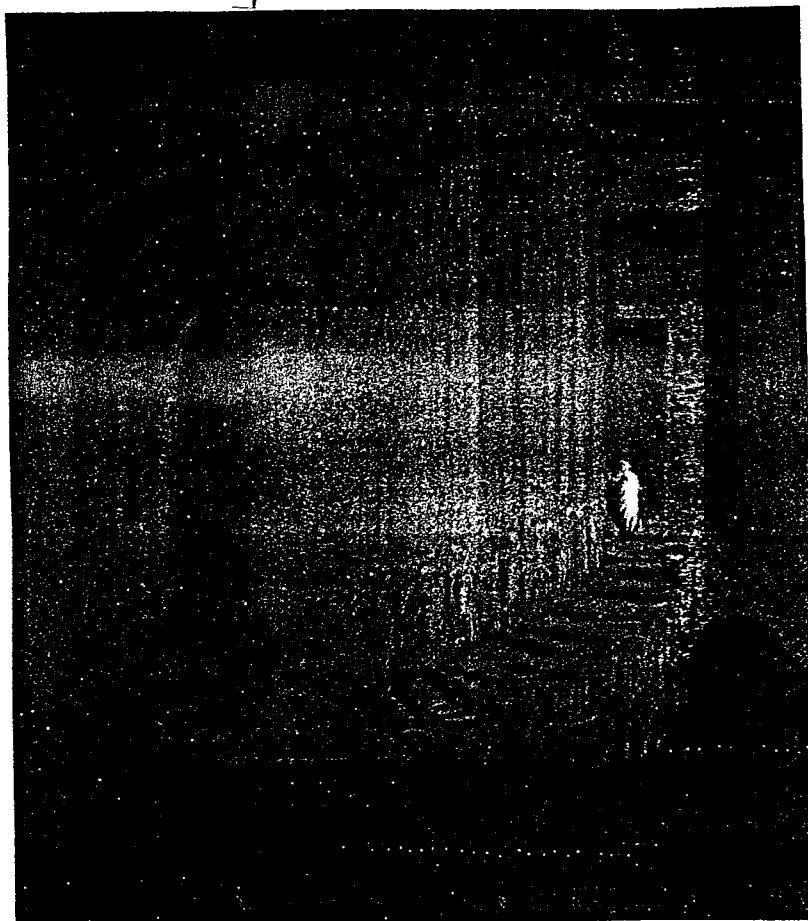


de la reunión de los conspiradores, todo esto en una sola escena, lo que muestra la tendencia de Craig a bipolarizar la disposición de los personajes, ya que el enfrentamiento se representa de manera inequívoca en la disposición de los personajes sobre el escenario (como en la escena del trono que acabamos de mencionar, en la que Hamlet se encuentra dormido y situado en un plano diferente al de la Corte servil, pretenciosa y corrupta) tiene por objeto acrecentar la tensión dramática.

La tragedia de *Macbeth*, esa obra tan presente en sus ensayos críticos, también atrae poderosamente la atención de Craig, y de hecho le dedica varias escenas que inserta en este volumen, aunque sin duda la más célebre la constituye la escena del sonambulismo en *Macbeth* (Acto V, escena 1), verdadera obra maestra. En el eje de la misma se sitúa una inmensa columna circundada por una escalera de caracol; a medida que Lady Macbeth desciende por la escalera, pasa junto a una serie de figuras de reyes esculpidas en cada estría del gigantesco pilar, que representan a todos aquellos a los que perdió la ambición. El onirismo de la imagen se acentúa por la oposición del pórtico rectangular del que sale Lady Macbeth y el extremo inferior de la escalera, que conduce a un lugar incierto a través de un espacio cóncavo y recóndito. Otra pequeña puerta a la derecha completa el más grandioso escenario imaginado nunca para *Macbeth*. Posteriormente (vid. Eynat, 1987: 136-137), Craig cuenta que esta escena recrea un auténtico viaje a través del tiempo; pasado y el presente se ven abocados desde la rigidez de las líneas verticales hacia el futuro, espacio indefinido y curvo cuyos contornos desdibujados parecen aludir al inconsciente.

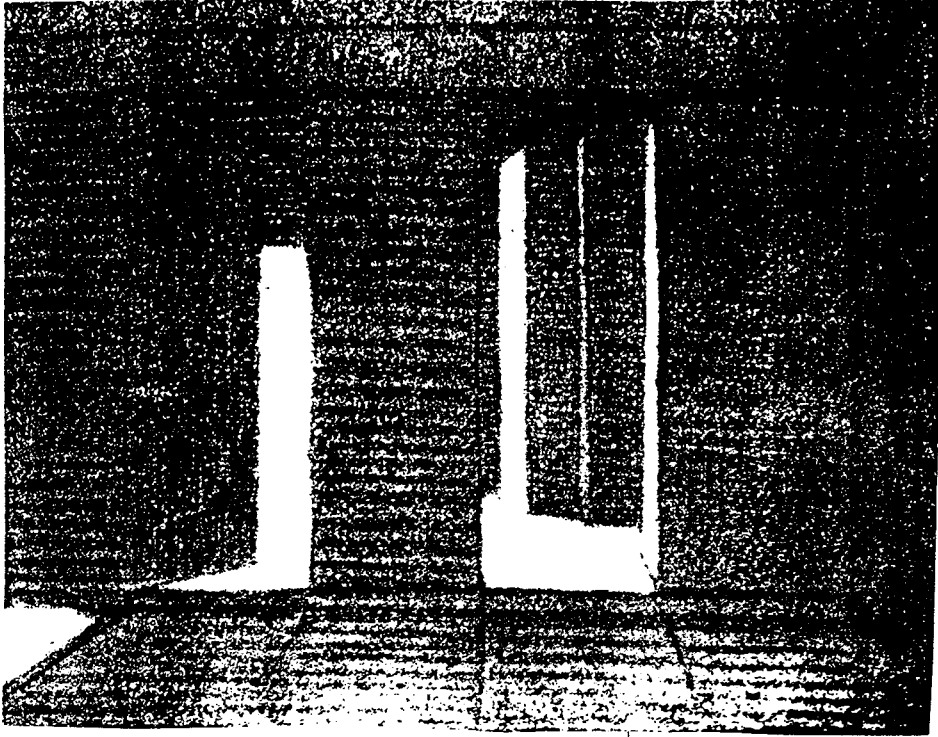
Una nueva lámina inspirada en *Macbeth*, sirve para ilustrar unas reflexiones de Craig sobre las recomendaciones escenográficas que Goethe realiza en las *Conversaciones con Eckermann*. En relación con ello, elogia el acertado proceder de Irving, cuya técnica variaba según

eth, 1906. Escena de sonambulismo.



los casos concretos que se planteaban en los distintos desarrollos dramáticos frente a la norma inflexible establecida por Goethe, que versaba sobre la necesidad de contraste entre el vestuario y el color predominante del decorado. De hecho, advierte que no existe una aplicación correcta o incorrecta de esta norma general, sino diferentes usos de la misma en función del efecto que se pretenda conseguir en último término, lo que se hará estudiando cada circunstancia particular del drama: "Obviously, one sees that it is a sensible thing to place a white costume against a dark background, and a dark costume against a light background. It makes the figure stand out; but what should you do when you want the figure to be merged in the scene, if not lost in the scene? Macbeth, roaming round his castle at night-time seems to be part of his habitation; and I remember that when Irving played the part he was dressed in a costume almost the same colour as the walls. Yet Irving went contrary to Goethe's advice, and Irving was right. But so was Goethe right" (73-74). Tenemos también constancia del trabajo escénico que estaba llevando a cabo por encargo de Otto Brahm en el esbozo titulado *Venice Preserved*, precisamente el que produjo la perplejidad de Brahm y dió lugar a una de sus cínicas respuestas de resultados ante la interpelación escéptica del crítico alemán sobre dónde estaba la puerta en el dibujo, así como el célebre diseño de *Rosmersholm* con el gran ventanal que intimidaba a Eleonora Duse. En cuanto a la tragedia de *Electra*, le sugiere un escenario de enorme impacto emocional, en el que la imponente figura de la protagonista, realzada mediante una doble sombra gigantesca, se sitúa en el dosel ciclópeo de un umbral oscurecido. Poderosas columnas dominan la acción y algunos grupúsculos de individuos aislados foman el contrapunto que distiende la amenaza trágica de la oscura profecía.

Dos últimos esbozos cierran este volumen, idénticos salvo en la iluminación, que se dedican también a *Macbeth*. Representan una enorme



Screen. *Para un nuevo teatro.*



Macbeth, Acto I, escena 1. *Para un nuevo teatro.*

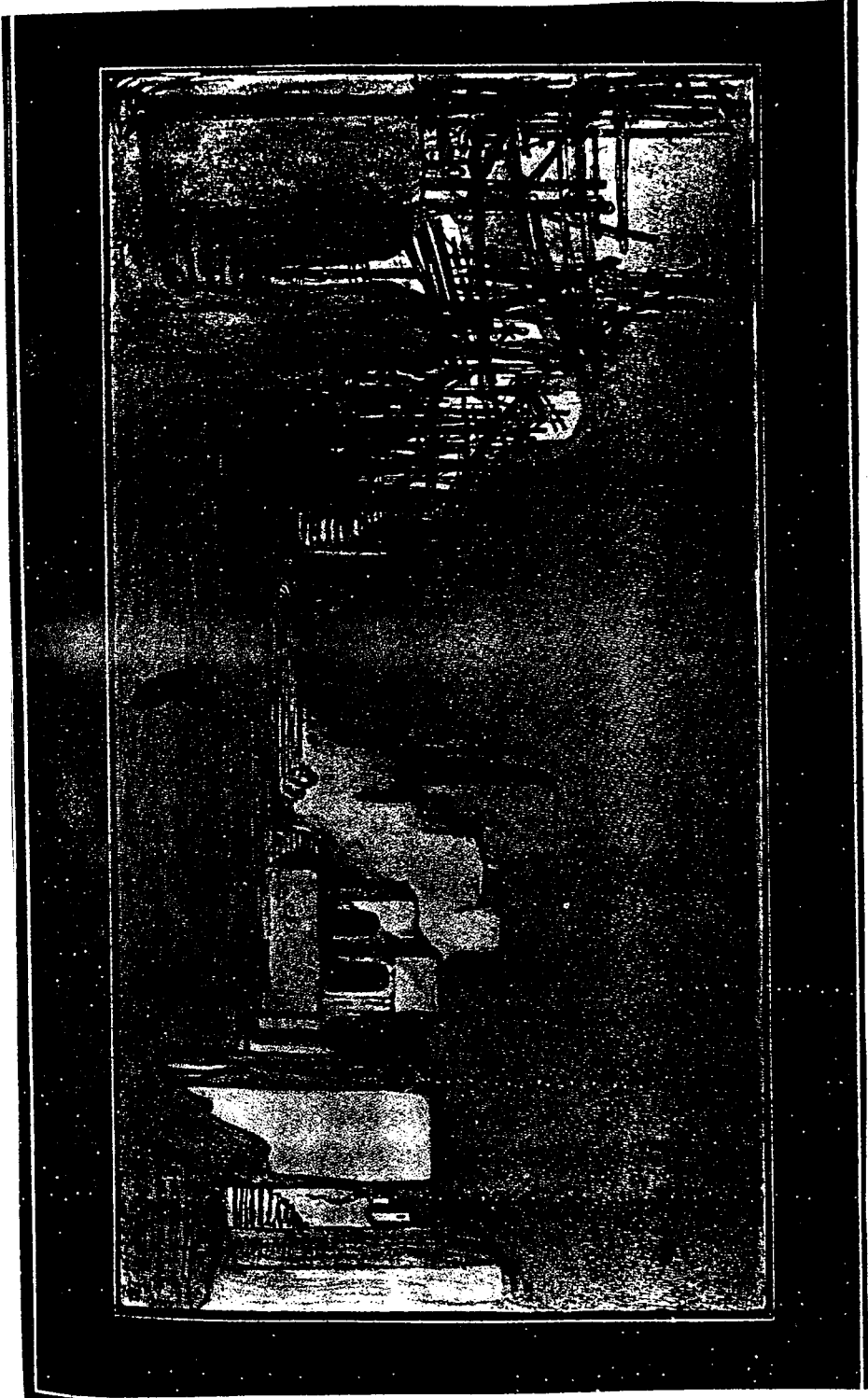


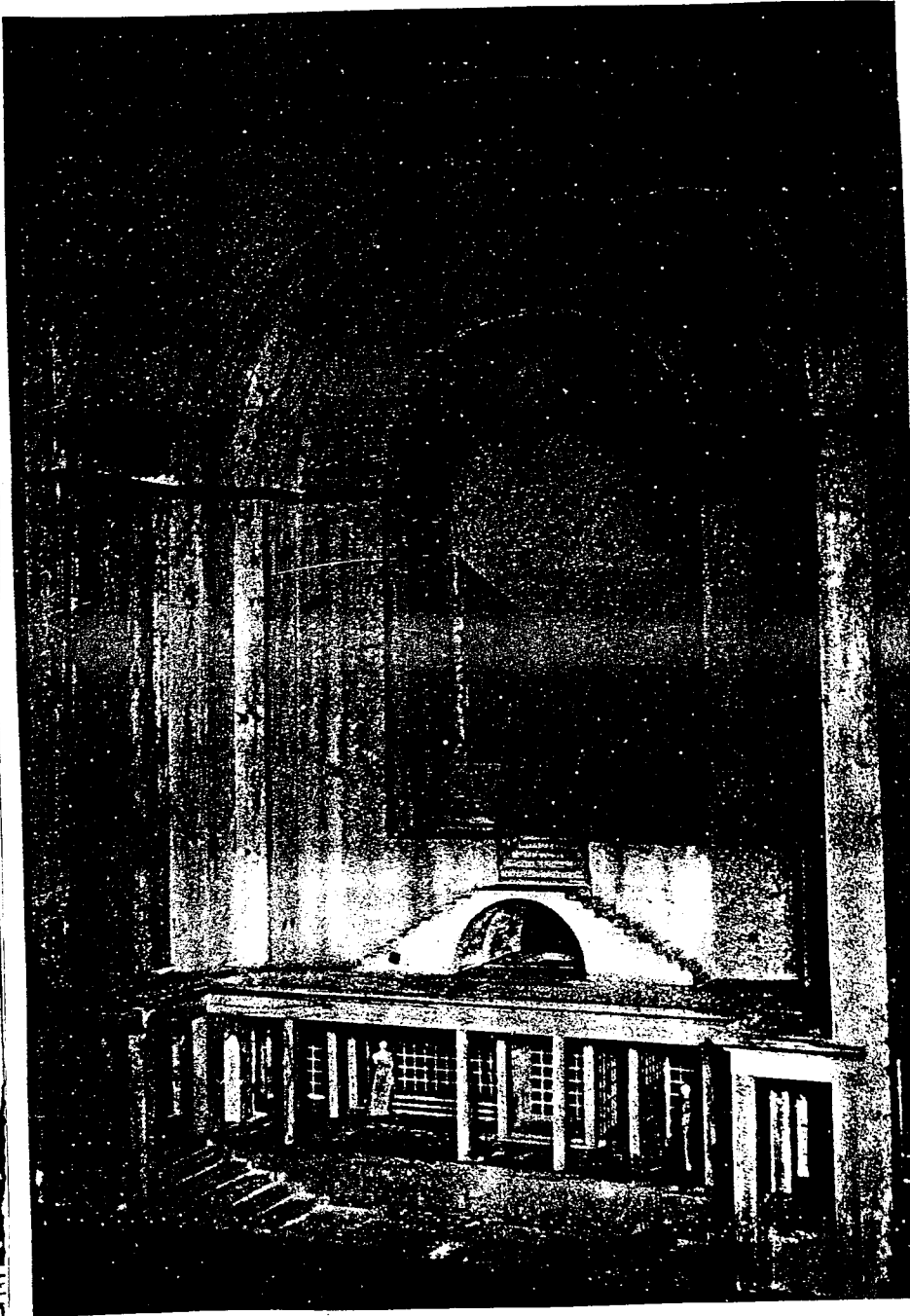
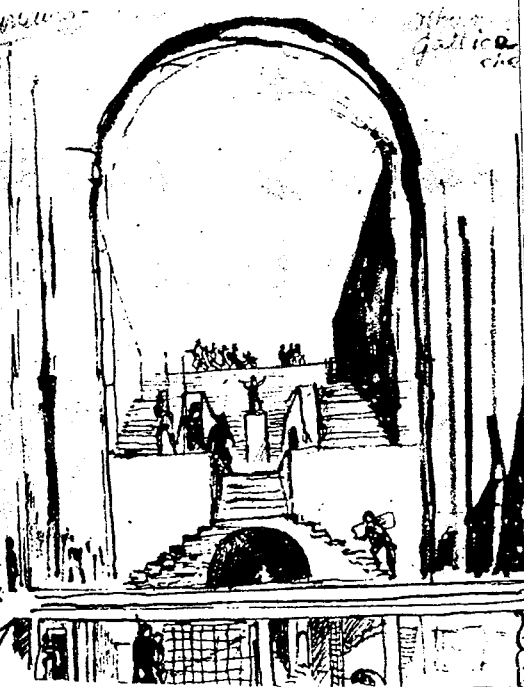
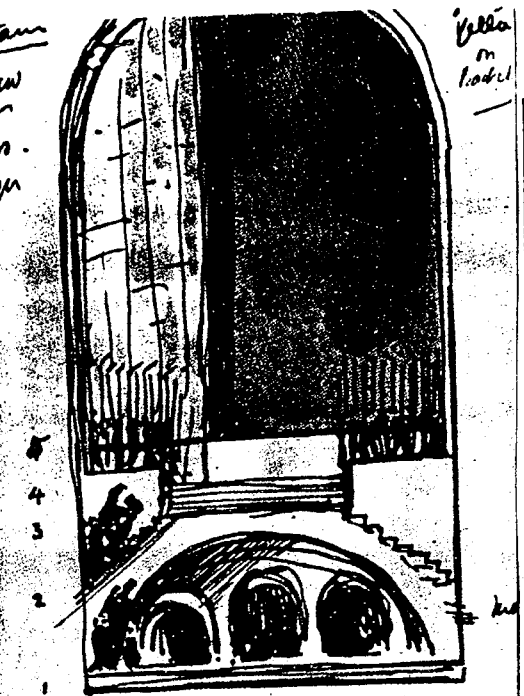
Un palacio, una casa, una escalera

columna con una base angular de superficie quebrada, donde habrían de reunirse las brujas, escena que, según sus palabras, tenía que dar a los espectadores, al inicio del drama, la misma impresión que Beethoven da al inicio de su *Heroica* (77).

Por último, es menester hacernos eco aquí del entusiasmo que siempre había suscitado en Craig el célebre oratorio de *La pasión según San Mateo* de Bach, desde que escuchó por primera vez la interpretación de la pieza al piano por su amigo Martin Shaw (Bablet, 1965: 325-328). Uno de sus primeros esbozos inspirado en ella mostrará un personaje aislado en una especie de anfiteatro semiderruido y cercado por sus características callejuelas de peldaños de piedra. Una nueva audición, años después, le hace pensar en el tratamiento escénico de la pieza musical en una Iglesia, proyecto que empezaría a tomar forma definida en una representación que habría de tener lugar en el Grand Palais de París pero que al final consistió en uno más de sus tantos proyectos irrealizados. Una pequeña maqueta en el Arena Goldoni, de la que afortunadamente se conservan fotografías, permite observar la concepción originaria del dispositivo escénico fijo en el que tendrá lugar la acción, para la se inspiró en San Nicolao de Giornico, una pequeña iglesia romana de Tessin. Esta escena se concibe como el coro de una iglesia: su arquitectura prolonga la de la nave y constituye un espacio único que hasta cierto punto sustituye el principio de decorados sucesivos por un dispositivo escénico de varios niveles yuxtapuestos, como las escenografías medievales. Este armazón arquitectónico fijo consta de una cripta -lo terrenal- y una galería en la parte superior que alude a lo divino. De acuerdo con Bablet (327), podemos ver en esta estructura algunos elementos muy queridos a Craig: la enorme puerta central que recuerda a los esbozos de *Electra*, la gran escalera frontal, réplica de los *Steps* y las vastas proporciones del conjunto, que exceden con mucho la sobriedad de la pequeña iglesia de San Nicolao. De esta

St. Matthew Passion, 1901. Escena.





La pasión según San Mateo, 1913, 1914.

Variantes.

forma, a través de una indagación personal en el drama medieval del pasado, cuya escena era la misma iglesia, instaura de nuevo así un espacio arquitectónico único, "et institue entre spectateurs et interprètes un rapport physique identique à celui qui unit fidèles et officiants" (326). Indudablemente, est dispositivo hubo de influir en la estructura de la sala del Vieux Colombier de Copeau, de características arquitectónicas afines. Nunca verá la luz este proyecto; ofrecida al gobierno italiano en 1935 como contraoferta al requerimiento previo de las autoridades para realizar una superproducción en el Coliseo, *Quo Vadis*, fue finalmente rechazada.

6.3.3 Ontología escénica de un drama the silencio: *The Steps*.-

Si tuviésemos que elegir lo más significativo de la labor creadora de Craig, sin duda alguna señalaríamos lo que él mismo calificó, como drama de silencio, *The Steps* (1905), cuatro escenas sucesivas cuya naturaleza se establece en función de ese triángulo ideológico al que nos hemos referido anteriormente, y sobre el que volveremos: Maeterlinck, Shakespeare, Craig. En el caso que nos ocupa, Craig esgrime los postulados de Maeterlinck por su defensa de lo dramático como lenguaje de profunda intensidad lírica, lenguaje no narrativo que permite observar, según nos dice al comienzo de su comentario en prosa (1913b: 41), que la vida es dramática sin necesidad de pasiones turbulentas o hazañas grandiosas; no obstante, el protagonismo que Maeterlinck daba en su obra a los elementos de la naturaleza tales como árboles, fuentes o agua cargados de reminiscencias trágicas, deja paso en Craig a esa base arquitectónica que siempre se mantuvo como principio operatorio constante de su actividad artística, ya que la arquitectura, como vimos, se consideraba indefectiblemente como "that noblest of all men's work"

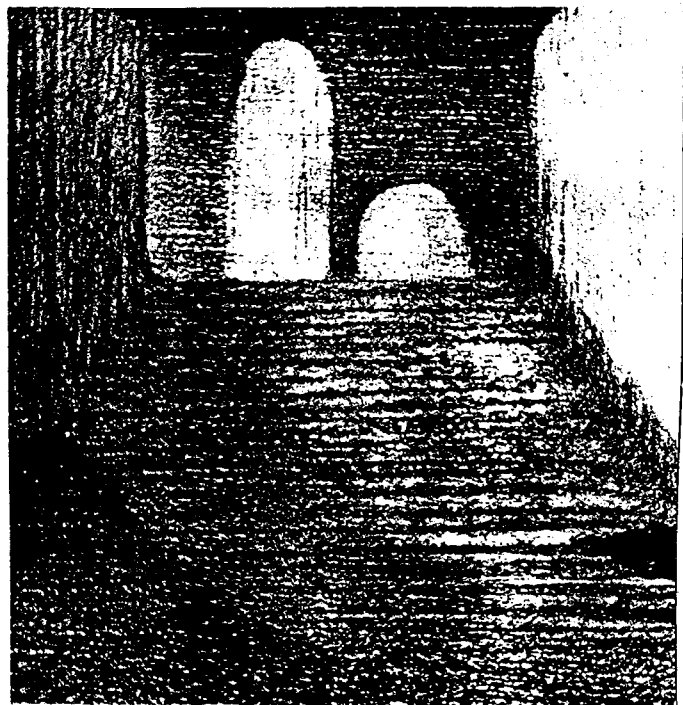
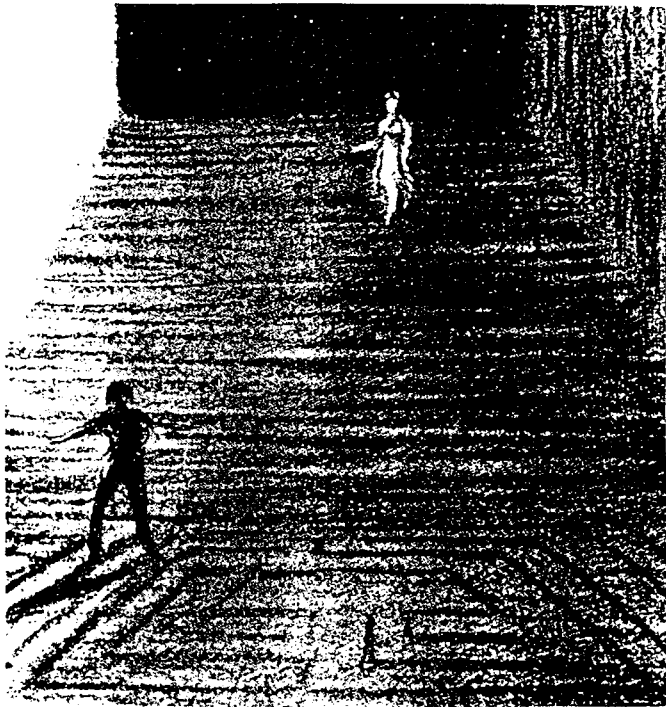
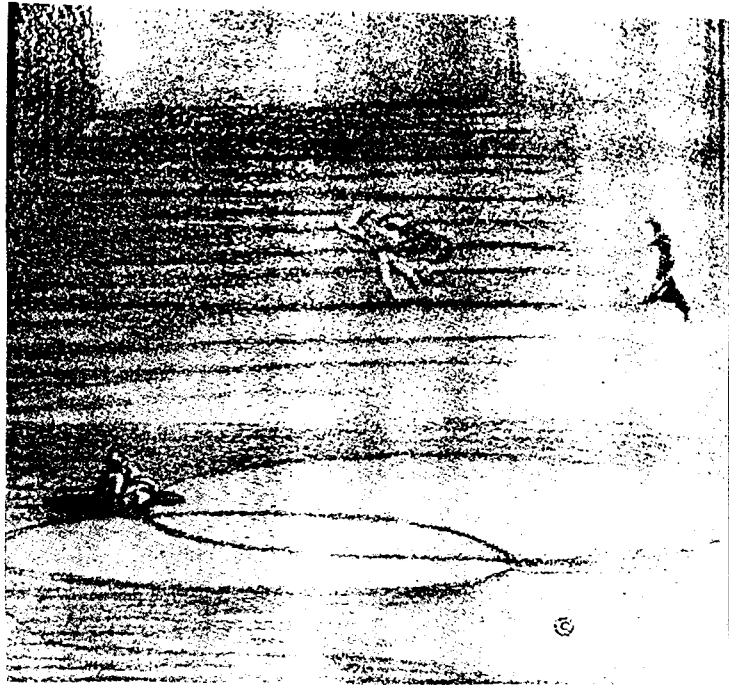
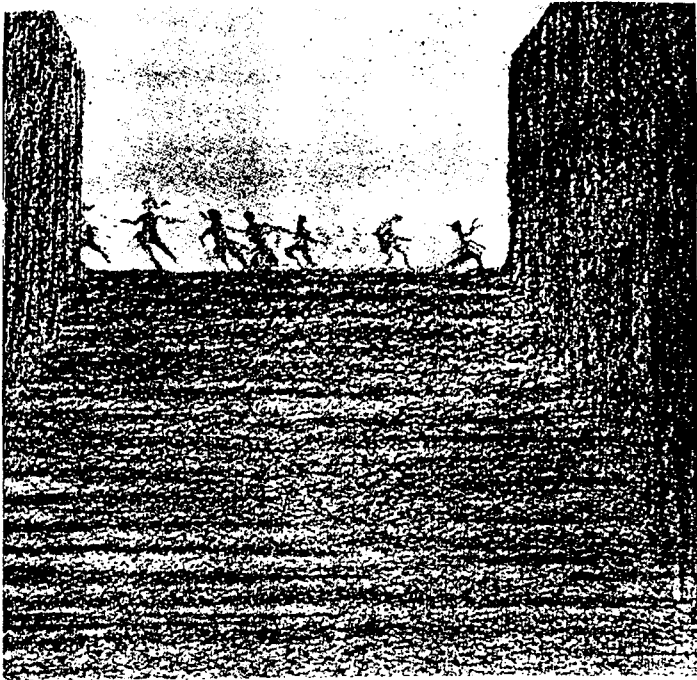
(ib.). En este caso, Craig hace uso de ese elemento privilegiado en su obra que constituyen los tramos de escalera bidireccionales majestuosos que invaden por completo el escenario y se convierten en objeto inigualable para el tratamiento artístico y excelentes motivos dramáticos. Además, su polisemia significativa es inabarcable; en palabras de Bablet (1965: 313), "l'escalier est un symbole de vie, d'ascension, de lutte, c'est le lieu des rencontres possibles, c'est aussi ce qui relie et ce qui sépare". Nada más opuesto, por tanto, a la ignominia instrumental de estas escalinatas en las escuelas de ballet, en las que su relación con el movimiento semeja más bien un instrumento de tortura, como había asegurado en otra ocasión: "when I come to think of the way some dancing school may probably plump a big flight of hard steps at the end of their room and make poor girls go up and down them, posing like the dreadful things we want to escape from, then I curse anything so material as steps in connection with movement, and regret that I ever made any record suggesting a connection between the two things" (1913b: 61). En efecto, Craig rechaza el valor práctico de este elemento, y tampoco admite que sea un elemento de realce del movimiento del actor (mero "recipient of movers"). Por el contrario, advierte en él una simetría de coordenadas que mantiene en sí misma una dinamicidad de alto poder expresivo y sugerente. El mismo motivo compositivo, por otra parte, va a dar lugar a cuatro ambientes diferentes o "estados de ánimo" (*moods*), como él los denomina. Se trata de un mismo lugar dibujado a diferentes horas del día y con distintos personajes: en todos reina majestuosa una escalera frontal de dimensiones gigantescas. Así como en las *Masques* ya había ensayado la posibilidad de hacer del teatro una arte independiente, esto es, autónomo, capaz de idear sus propias obras, estas cuatro escenas muestran una sucesión temporal a la manera de cuatro fases de una acción dramática completa. Craig deriva de él la importancia de un drama concebido de forma ajena al hombre que puede tener por objeto no ya la eternidad del mundo natural de Maeterlinck,

sino la intemporalidad de las creaciones humanas que se alza victoriosa sobre la finitud del hombre y lo supera. En el caso que nos ocupa, como pone de manifiesto Bablet, la escalera no sólo es el lugar en el que se da la acción, sino que participa de ella y es a la vez testigo de la misma; lejos de ser un instrumento inanimado y amorfo está llena de vida (es el elemento más vivo de todos según Craig) ya que frente al carácter efímero de los personajes y su vicisitudes, ella opone su duración y eternidad.

El suceso que narra el creador inglés en estas escenas nunca se hace explícito, más bien las escenas parecen fugaces instantáneas de movimiento congelado: en la primera de ellas (1913b: 41-42) se sitúan unos niños jugando en la parte inferior de la escalera. Está llena de luz, sobre todo en la parte derecha del boceto, y los círculos de la base forman parte del juego infantil, especie de celebración lúdica de la existencia. El juego de los niños se describe por parte de Craig en términos poéticos, asemejándolo a "birds do on the back of a large hippopotamus lying asleep in an African river", "the little stamping sound which rabbits make" o "the rustle of tiny silver bells"(ib.). El segundo escenario, en cambio, se presenta en un ambiente más denso y los escalones están acotados lateralmente con mayor precisión por dos vastas empalizadas. El diseño muestra además una estructura paralelística horizontal entre unos jóvenes que danzan en la parte superior de la escalera y las ondulaciones del terreno de la base. Según la escueta descripción de Craig (43), "You see that the steps have not changed, but they are, as it were, going to sleep, and at the very top of a flat and deep terrace we see many girls and boys jumping about like fireflies. And in the foreground, and farthest from them, I have made the earth respond to their movements. The earth is made to dance".

El tercer escenario es algo más oscuro y enigmático. La

La escalera (I, II, III y IV). Para un nuevo teatro.



sombra de un hombre que se demora en actitud dubitativa en el laberinto de la base -que sustituye en este tercer ambiente a esa tierra danzante anterior- parece petrificarse ante la silueta clara de una mujer sobre la escalera (45): "The novement commences with the passing of a single figure - a man. He begins to trace his way through the maze which is defined upon the floor. He fails to reach the centre. Another figure appears at the top pf the steps - a woman. He moves no longer, and she descends the steps slowly to join him. It does not seem to me very clear whether she ever does join him, but when designing it I had hoped that she might. Together they might once more commence to thread the maze". No obstante, deja bien claro que la anécdota de este virtual encuentro no es sino un aspecto liminar, en último término: "But although the man and woman interest me to some extent, it is the steps on which they move which move me. The figures dominate the steps for a time, but the steps are for all time. I believe that some day I shall get nearer to the secret of these things, and I may tell you that it is very exciting approaching such mysteries. If they were dead, how dull they would be, but they are trembling with a great life, more than that of a man - than that of a woman".

Por último, el cuarto ambiente se desarrolla en un ambiente nocturno e inquietante; la luz parece haber ido rotando a lo largo del día de forma que ilumina el ángulo derecho de la pared transversal, aunque esta luz sea ficticia según nos dice el propio Craig, es decir, apoyatura gráfica que permite discernir la silueta de una figura cabizbaja recostada en el en el extremo lateral de los escalones. El protagonista principal, que hemos de imaginar en la sombra, pues es noche cerrada, aparece sumido en la angustia y rodeado de una densa oscuridad (de hecho, para figurárnosla con facilidad, Craig nos recomienda cubrir con las manos las "fuentes curvas" de la parte superior de la escalera). La animación de la escena se producirá mediante unos precisos efectos de

iluminación que parecen proyectar en clave onírica los recuerdos obsesivos de la figura representada en el cuadro escénico, inspirados a lo que parece en la sombra real -la sombra recortada de una pareja en la parte superior del dibujo- de una reminiscencia quizá nostálgica, a juzgar por la luz que rodea a las figuras, descrita como "cálida". Craig (47), expresa en los siguientes términos la intrascendencia del motivo argumental, que parece únicamente servir de excusa ambigua para la fascinación última que exhibe este emplazamiento mítico: "Then things commence to stir; at first ever so slowly, and then with increasing rapidity. Up above him you see the crest of a fountain rising like the rising moon when it is heavy in autumn. It rises and rises, now and then in a great throe, but more often regularly. Then a second fountain appears. Together they pour out their natures in silence. When these streams have risen to their full height, the last movement commences. Upon the ground is outlined in warm light the carved shapes of two large windows, and in the centre of one of these is the shadow of a man and a woman. The figure on the steps raises his head. The drama is finished".

Podemos coincidir con Eynat (1987: 111) en la sensación casi física de inminente peligro que produce la contemplación de estos bocetos, especialmente en la parte inferior que correspondería al proscenio escénico, el único lugar neutral que constituye al mismo tiempo un espacio de confrontación. La densidad y el carácter enigmático que *in crescendo* polarizan los cuadros sucesivos de su visión son verdaderamente memorables, así como la irrealidad de los contados elementos de que se hace uso en este drama de silencio, que se resuelve finalmente como percepción temporal, cosmovisión singular que alude a las cuatro edades de la vida. Ejemplo fugaz, pero insuperable, de ese "teatro de lo invisible-hecho-visible" (1968: 51), en palabras de Brook, que con tanto empeño defendió Craig a lo largo de su vida.

7. EL TEATRO DESHABITADO

7.1 LA MAQUINA SIN ALMA Y EL CUERPO FICTICIO.-

Sin duda, la afirmación más paradójica de Craig, la más incomprensible e intolerable, fue la de que el actor debía desaparecer "and in his place comes the inanimate figure-the *über-marionette* we may call him, until he has won for himself a better name" (1911: 81), que parecía prolongar así el furor exterminador de la Duse: "To save the theatre, the theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague...they make art impossible" (cit. en *ib.*, 54). Con la fijeza de un rayo láser. El nuevo actor no va a librarse del celo purificador mesiánico craigiano que vaticinará su metamorfosis última, o en todo caso la más eficaz: renunciar a su privilegio, su exhibicionismo despótico y el mito de sus poderes creativos, sublimar su corporeidad, hacer de él una partícula infinitesimal de esa constelación ajena a los hombres que disuelve en trascendencia y formalismo el ideal de perfección artística. Incesantemente nos transmite Craig su genealogía -sacerdote > danzarín > juglar > actor- que ilustra una progresiva degeneración de su origen sagrado, corruptibilidad similar a la del cuerpo físico y su impulso vital, el principio motriz que a veces se identificó con el alma pero que seguía siendo cuerpo, eso sí, un cuerpo cuya elocuencia atendía a su expresividad natural. La acrobacia teórica del exilio del actor no se produce sin disolver por completo los últimos residuos epigonales de las poéticas clásicas: hasta el siglo

XVIII, el comediante había sido una figura estereotipada que ponía en funcionamiento una serie de técnicas rudimentarias (estilo declamatorio, simulación mecánica de las emociones, etc). Portavoz del gran teatro del mundo, por obra y gracia del dramaturgo se convertía en alegoría inequívoca del bien y del mal, figura de cartón piedra que en el Romanticismo hace aguas por todos lados, puesto que su carácter altamente convencionalizado va cediendo paso a una mayor credibilidad psicológica, a una verdad de andar por casa que ansiaba satisfacer las expectativas de esa burguesía filistea que gustaba de reconocerse en problemáticas cada vez más cotidianas. De esta forma, a la interpretación enfática anterior sucede hacia mediados del XIX un nuevo concepto de actuación "vivida" que busca por todos los medios la implicación física y la adhesión emocional para con el personaje. En abstracto, para Craig, el actor reflejaba en su oficio la innoble servidumbre del alma respecto del cuerpo, un ejercicio de prostitución, una felonía intolerable; es evidente que el salto cualitativo de Craig sobre su pretendida calidad artística se produce desde tales premisas: la actuación no es un arte (58), sino una representación concreta del cuerpo o, mejor aún, diríamos nosotros, la respuesta a uno de los modos con que se lo produce, en este caso, el del dualismo racionalista cartesiano. Afirmación ésta abrupta, observaremos a continuación sobre la oportunidad de la misma uno de los debates determinantes en la epistemología teatral de nuestro siglo, de consecuencias aún más decididas e irreversibles, si cabe, que las tan alabadas reformas escenográficas que Craig insinúa mediante su talento gráfico. Más claramente: la creación de un espacio tridimensional arquitectónico en la infraestructura teatral se supedita a la realidad del actor viviente -y en este sentido hay que poner en un mismo saco las reformas simbolistas y naturalistas por igual- que deja de ser ya soporte somático del logos para convertirse en entidad psicológica o volumen plástico tridimensional. Craig, que exilia temporalmente la figura del actor de sus grandiosas concepciones escénicas, tan sólo exhuma la

concepción romantizada del mismo o, en términos más categóricos, su velada "histeria": de ahí la supermarioneta, con sus explícitos ecos nietzscheanos hasta en el nombre, el ídolo, el hombre-Dios, en el sentido puramente masculino de tal acepción. En último término, como vimos, con ella se teje y se desteje el sueño viril y poderoso de un teatro asépticamente desfeminizado.

En este sentido, resulta esclarecedor remitir tal cuestión, nada trivial, como parecía deducirse de los inexcusables comentarios a este respecto de los historiadores de teatro e incluso de sus contemporáneos, a la tradición heterodoxa del teatro que se resentía de las expectativas naturalistas y psicológicas respecto de la representación teatral. Nada más aconsejable que retroceder en el tiempo para observar con una perspectiva más amplia una problemática que insta los paradigmas ideológicos de la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX: Kleist, Diderot, Gordon Craig. Porque, en efecto, los prolegómenos del escepticismo radical hacia el trabajo del actor comienzan con Kleist, espíritu romántico taciturno e ilustrado, conciencia atormentada que escindió su vida de resultados a la famosa "crisis kantiana" y que escribió, a poco menos de un año de su trágico suicidio, quizá uno de los ensayos más controvertidos incluso en nuestro tiempo, "Sobre el teatro de marionetas" (1810), calificado por el ínclito De Man (1984a), incluso, como uno de esos textos cuya modernidad aún no hemos podido confrontar. En todo caso, un breve ensayo en forma dialogada y, cuando menos, absurdo a primera vista, aunque como se demostrará después, infinitamente complejo para la exégesis, lo que nos permite cerciorarnos con creces de esos sufridos límites de la interpretación a los que Eco aludía recientemente.

La anécdota que da lugar al diálogo es la del encuentro fortuito de un maestro de baile y el narrador, a quién el primero

convence de la superioridad metafísica de la danza de las marionetas, cuya perfecta elegancia y gracia se justifica con argumentos cuasiteológicos como superar al movimiento del cuerpo humano. A continuación, en el corpus principal del ensayo se intercalan dos anécdotas que, en opinión de sus respectivos portavoces, aspiran a corroborar esta tesis: la primera de ellas da cuenta por parte del narrador del infructuoso intento narcisista de un adolescente de emular la conocida figura escultórica griega que representa un muchacho extrayéndose una astilla del pie. El adolescente había captado anteriormente de forma casual una extraordinaria similitud con esta figura al observarse en un espejo cercano, pero fue incapaz de volver a repetir este movimiento con éxito mediante la determinación consciente, lo que en principio parece abundar en la moraleja del pernicioso influjo de la autoconsciencia para el arte, tal y como había sido observado con anterioridad por el otro interlocutor. El segundo apólogo es aún más extraño, si cabe: en este caso el protagonista del mismo es un maestro de esgrima que, tras haber vencido en un torneo a un joven presumido, recibe la proposición seguidamente de competir con un rival singular, un enorme oso. En el enfrentamiento, el maestro comprueba con sorpresa que el animal permanece impasible ante las estocadas menores, atajando sin embargo con precisión aquellas que podían herirlo o resultar peligrosas. El virtuosismo del oso, según la argumentación aducida por el relator de la fábula, era equiparable a esa consciencia superior al hombre que es la omnisciencia divina, a la que sirve de complemento la absoluta inconsciencia de la marioneta.

Pues bien, la tradición exegética a que estas escasas páginas han dado lugar es casi ilimitada: desde la estética, la teología, la historia, la filosofía, la retórica y la mecánica de las marionetas se han arriesgado múltiples interpretaciones incluso contradictorias que nunca han resultado definitivas (Ray: 1979). En primer lugar, Hanna

Hellmann ocupa un lugar predominante en esta tradición que singulariza este breve texto como eje central de las inquietudes artísticas de Kleist y de su filiación romántica. Según esta autora, marioneta, hombre y Dios constituyen hitos significativos en un mismo desarrollo lineal sin solución de continuidad entre el orden necesario de la naturaleza y la perfección consciente de lo ideal o divino. Esto le hace advertir en este ensayo un postulado crucial de la estética romántica que aspira a la reobtención de unidad y armonía a través de la emancipación definitiva de la conciencia que supone el pensamiento poético. De esta forma, Kleist reactualizaba el principio del desarrollo mítico de la historia propio del pensamiento idealista, según el cual la pérdida de la gracia que se había producido tras la Caída (recuérdese la célebre disociación de la sensibilidad de la historiografía simbolista) observaba en el hombre el único momento oscuro de dos extremos gloriosos, el de la inocencia (la marioneta) y el de la sapiencia divina (Dios). Muchos lo han considerado en este sentido una alegoría cristiana que admitía una lectura teológica, como es el caso de Bray, Bückmann o A. Kathen, que admite aquí la sacralización definitiva del supremo hacedor artístico. Otros, como Plügge, admiten en este ensayo una definición afortunada del movimiento armonioso e irreal de los cuerpos inanimados liberados de la gravedad, en estricta sincronía con los conocimientos físicos y matemáticos del propio Kleist, aunque los más han preferido entenderlo como una nueva formulación de esa metáfora célebre de todos los tiempos que muestra la inexorabilidad de un poder superior sobre el hombre que modula el destino de éste a su antojo, siendo así la atracción de la gravedad la forma de mostrar el influjo de la realidad material y tangible mientras que la inercia reflejaría la sabiduría reflexiva del hombre que admite necesariamente una predeterminación natural para todos sus actos. La contradictoriedad de sus lecturas presenta también el testimonio de aquellos que como W. Silz o Davnicht la consideran una fábula satírica de escaso valor literario frente al teatro de su tiempo,

en el mejor de los casos, pero eso sí, absolutamente incoherente.

Las lecturas últimas, sin embargo, iconoclastas, insisten en sus vastas implicaciones y admiten en él un precedente impagable en relación a los presupuestos del psicoanálisis (como McGlateher, que lee en este elogio del títere la expresión de un deseo de muerte o Kohut, que atribuye la inestabilidad del yo a que da lugar la autoconsciencia como expresión de una "furor narcisista"). No hemos de dejar en el tintero tampoco el rapto lírico de Cixóus, que singulariza el episodio del muchacho defraudado en el intento de lograr encarnar por segunda vez el modelo artístico como un ejemplo paradigmático de adentramiento en la subjetividad, siendo a su parecer la marioneta el símbolo de la libertad absoluta y constituyendo el texto mismo una encarnación escritural, una "corporeización" de la escritura, si se quiere, del ritmo de la danza. En cuanto a las lecturas retóricas, no son menos sugestivas: Ray advierte la recurrencia de un principio estructural básico que tematiza la imagen especular y el principio de alteridad del objeto, mientras que de Man defiende el ensayo por su contribución básicamente pedagógica, fiel al principio de instrucción schilleriano.

No obstante, frente a la tradición que ha reivindicado su valor lógico y literario, existe otro conjunto de autores que han leído el texto en sentido literal y han estudiado su pertinencia respecto de la estética del teatro de marionetas, como Plügge o Brown. Rovit alude a esta tradición (1989) y observa que, a pesar de que se ha intentado desmitificar su significado, aún no se han reconocido las implicaciones últimas de este célebre ensayo y su relevancia completamente dramaturgica. Ya pusimos de manifiesto que una de las tesis barajadas con más éxito es la de que subyace al mismo una intención propiamente satírica para Iffland, y por extensión, para todo el Ballet de Berlín, que en esta época se había distinguido por sus gustos afrancesados. Según

esta hipótesis, Kleist dotó a esta sátira de un barniz filosófico para evitar la censura, ya que en realidad constituía un alegato frente a la Francia napoleónica. En lo que respecta a los contenidos del texto, las opiniones de los conocedores del mundo de las marionetas están divididas entre aquellos que advierten una total ignorancia técnica en la argumentación del texto y aquellos que, por el contrario, elogian la oportunidad de la misma (Rovit, 1989: 113-157). En general, estos últimos autores aluden a la manipulación de la marioneta como un proceso de carácter casi espiritual en el que el manipulador de la misma llega casi a una especie de identificación física con el títere, como si de forma temporal compartiese con ella el alma. En todo caso, ambas ópticas confirman el argumento del señor C. (el maestro de baile en el diálogo), que explica el proceso de animación del títere desde la manipulación única de su eje central, esto es, de su centro de gravedad, de forma que los distintos miembros del cuerpo inanimado de la marioneta funcionen como péndulos (por raro que parezca, no responden al movimiento aislado). Así pues, frente a la creencia usual de que cada movimiento establece su propio centro de gravedad, aquí se defiende la tesis contraria, esto es, es un único centro de gravedad el que impone la disponibilidad rítmica de todos los movimientos de un mismo cuerpo ("Cada movimiento, dijo, tenía su centro de gravedad; bastaba con gobernar éste, en el interior de la figura; los miembros, que no eran sino péndulos, por sí mismos seguían el movimiento de manera mecánica", Kleist, 1810: 28); de forma similar, Isadora Duncan había establecido que había un único centro del que emanaba el movimiento en el cuerpo humano y éste era el plexo solar, creencia que la tradición oriental había defendido con mucho tiempo antes.

Lejos de resultar un proceso meramente mecánico, el bailarín nos advierte sin embargo en el texto sobre la complejidad que entraña, pues el marionetista ha de trasladar su alma al centro de gravedad de la

marioneta para que se produzca su danza. La línea que habría de describir el centro de gravedad, dice el narrador, "desde otro punto de vista, era algo harto misterioso. Pues no se trataba sino del *recorrido del alma del bailarín*; y el dudaba que pudiese hallarse salvo si el tirititero se situaba en el mismo centro de gravedad de la marioneta, esto es, dicho con otras palabras, *bailaba*" (29). La aplicación literal de tales principios al teatro de marionetas, por consiguiente, nos muestra a un Kleist maestro de la ironía que celebra la creación de una apariencia de vida y la niega simultáneamente, mientras que su carácter enigmático y trascendente se subraya al unir en un mismo círculo mágico la inconsciencia del ser inanimado y la consciencia infinita de Dios, dando lugar así a un punto ideal que sugiere un nuevo modelo de comportamiento escénico. Sin dejar de lado por ello la fascinación por el autómeta y su consecuente autonomía mecánica, que también rezuma el texto y que informa los sueños secretos de gran parte de la literatura romántica, tal y como ocurre con la fantasía de los "muertos vivientes" o la de las máquinas portadoras de su propio principio de movimiento (vid. Siebers, 1984).

Es indudable, por otra parte, la importancia de los principios estéticos sostenidos en este texto, sobre todo en lo que respecta a la posibilidad de teorizar un nuevo modelo de actuación. En este sentido, si como acabamos de ver el núcleo central del ensayo de Kleist giraba en torno al carácter pernicioso de la autoconciencia sobre la actividad artística -en otras palabras, la escisión entre cuerpo y espíritu en virtud de la cual se equipara la gracia del cumplimiento artístico tanto al cuerpo sin conciencia como al ser divino o provisto de conciencia absoluta-, ello nos hace dibujar sus implicaciones sobre una presunta naturaleza dividida del hombre, por una parte y, por otra, sobre la tensión entre vida y arte. Así lo apunta Rovit (1989: 17): "According to Kleist, man could no longer be whole once he had amassed knowledge and thereby gained self-consciousness. Kleist's metaphor for

the development of self-consciousness is Adam and Eve's expulsion from the Garden of Eden for eating of the Tree of Knowledge. As a consequence, they become what we think of as essentially human. They become aware of a split within themselves between being and seeming to be-or, in theatrical terms, between actor and role". Kleist actualizaba así los eternos dualismos de la filosofía (vid. Johnson, 1987): el de la razón y los sentidos o el de la mente y el cuerpo que intentaba resolver desde el armazón filosófico de su tiempo, aún bastante influido en el XIX por la influencia del racionalismo cartesiano, cuyos antagonismos irresolubles intentaba sortear mediante la defensa de la fusión de lo racional y lo sensual en sus ensayos, por tanto, en la búsqueda ideal de la unidad primigenia que auspiciaba la dialéctica simbólica.

Como es sabido, el pensamiento cartesiano había dogmatizado la determinación cognitiva del ser, esto es, había postulado la única validez existencial del hombre sobre su autoconsciencia, al defender de manera irreconciliable la mente como "cosa pensante no extensa" y el cuerpo como "cosa no pensante y extensa", concluyendo en consecuencia, según se aduce en el *Discurso del método*, "que yo era una sustancia toda la esencia o naturaleza de la cual no es sino pensar, y que no necesita, para ser, de ningún lugar ni depende de ninguna cosa material; de manera que ese yo, es decir, el alma, por el cual yo soy lo que soy, es enteramente distinto del cuerpo, e incluso más fácil de conocer que éste, y que, aún cuando éste no fuese, el alma no dejaría de ser todo aquello que es" (Descartes, 1637: 121). El dualismo de cuerpo/alma es irreductible, por tanto, aún cuando hasta cierto punto la filosofía natural cartesiana contrasta con su imagen del hombre. Aunque de ningún modo admitía Decartes que el alma pudiese derivar de la materia, ello no implicaba suscribir el dualismo platónico que admitía esta unión como algo accidental (el cuerpo como prisión del espíritu), ya que, en sus palabras, "no basta que [el alma] esté alojada dentro del cuerpo humano,

como un piloto en su navío" (162); no obstante, la interrelación entre ambos elementos que ensayó en múltiples ocasiones nunca resultó ser satisfactoria. Pese a ello, la distinción se mantuvo a todos los efectos: el cuerpo quedaba reducido a mero soporte móvil, mientras que su virtual contacto con el alma, en sus observaciones más audaces, se producía en virtud de la secreción de fluidos del sistema nervioso. Prácticamente la misma bipolaridad básica entre el "yo externo" y el "yo interno" que fue defendida enérgicamente por la concepción mecanicista de Locke. Este, en efecto, admitía el alma como entidad inmaterial que, pese a conformarse distintamente del cuerpo, le procuraba su unicidad individual, dando lugar así a una temática de amplio desarrollo en el XVIII, la del "fantasma en la máquina", frente a la que, no obstante su extensión generalizada, algunos expresaron sus reticencias en lo que suponía de corporeización de mundos separados. Así, dos modulaciones significativas se alzaron sobre este fenómeno, en primer lugar la versión que acentuaba el mecanismo cartesiano, como la de Le Mettrie y su hombre-máquina que defiende la materialidad de la mente y por tanto del movimiento, la sensación y la inteligencia, y en segundo lugar el esforzado intento por parte de los metafísicos alemanes, como dijimos anteriormente, de aunar el mundo de los sentidos y el de las ideas y por lo tanto el de la especulación metafísica y las ciencias de la naturaleza, incluso desde el difuso panteísmo spinoziano que defendía la inmanencia divina del mundo natural. De notable calado, sus implicaciones cuasimísticas favorecieron una visión sacralizada del mundo, un mundo poblado de seres sin alma, por la sencilla razón de que en sí mismo constituía "materia espiritualizada".

En este contexto hay que proyectar el pensamiento de Kleist, pertrechado en el idealismo absoluto que equiparaba de manera decidida la realidad a la escisión que confrontaba un mundo ideal de esencias invisibles sobre el mundo de las falsas apariencias, ello es, el mundo

del conocimiento visual y del autoconocimiento que procura el yo externo a través de los sentidos, del que Kleist era aún dolorosamente consciente en sus escritos privados, como cuando Kleist destinaba a su hermana Ulrike sus atormentadas confidencias sobre su conciencia escindida ante la feria de vanidades del mundo (yo "privado" vs. yo "público"): "La necesidad de representar un papel, y una íntima aversión a ello, me amargan todo trato social; sólo puedo sentirme alegre en soledad, pues entonces me está permitida la sinceridad completa" (Cit. por Richmann en Kleist, 1810: 18).

Al hilo de estas consideraciones, la autoconciencia, especie de maldición bíblica, ha de constituir por fuerza el temido origen de esa afectación que malogra la actividad puramente artística de los bailarines: recuérdese que la afectación abominable surge cuando el alma -fuerza motriz- se haya situada fuera del centro de gravedad (los movimientos se producen de forma ajena a la fuerza espiritual que los había originado en un principio, y se pretende emularlos de forma mecánica); el comienzo de la conciencia de sí surge tras haber comido del árbol del conocimiento. Jean Paris (1955) opina en esta misma línea que la ventaja de las marionetas estriba en su ignorancia completa y, en consecuencia, su rechazo implícito del reino del conflicto, del mal y de la enfermedad, mientras que la falta de resistencia de las mismas y su sumisión total a un poder superior convertiría en gratuita la existencia de lo que desde una moral protestante podía considerarse como castigo divino. De nuevo, la nostalgia del Edén se produce en el recuerdo de esa edad de oro en la que el hombre vivía de forma absolutamente armónica con la naturaleza, de la que nos exilió un malévolo orgullo cognoscitivo. El movimiento de la marioneta, por tanto, carece de determinaciones externas o de la estricta temporalidad que dictamina el carácter fugaz y caduco de nuestra existencia; su movimiento es singular y no desprovisto de cierta rigidez, pero extraordinariamente sugestivo, es

decir, se produce en un mundo ideal, trascendente y ajeno a los designios del tiempo. Su gracia se expande sobre lo ahistórico, sobre una duración eterna, y la redención sólo es posible en una nueva metamorfosis que traspasa lo inteligible, como nos dice Paris, porque "pour recouvrer l'unité divine de ces poupées, il nous faut traverser le monde opaque du péché, c'est-à-dire élucider notre nature, nos conflicts, jusqu'au lieu parfait de la métamorphose" (30).

Rovit (1989: 24 y ss.) observa que la teorización de Kleist acusa, por lo demás, la importante modificación que su famosa "crisis kantiana" había predispuesto hacia los presupuestos básicos del racionalismo dieciochesco que previamente había defendido. En efecto, Kant desbarata la garantía de certeza que había sido el medio filosófico del racionalismo (vid. no obstante Kant, 1989). Consecuentemente, se advierte la imposibilidad de conocer la verdad última, porque las cosas percibidas en la experiencia son incognoscibles (mundo noumenal) pero también es incierto el mundo de los fenómenos. De resultas a los nuevos desarrollos filosóficos, Kleist se va acercando cada vez más al abismo romántico y adopta así esa cualidad existencial que sus exégetas considerarán de indudable modernidad, defendiendo el carácter engañoso del yo que postulaba la imposibilidad de distinguir esencia y apariencia. De ahí cabe deducir lógicamente las prerrogativas de la apariencia sobre su reducción eidética. No es casual, por tanto, que como autor dramático incluya un subtexto adicional en sus obras, el "lenguaje del alma", aquel que atiende a una peculiar reducción gestual y auditiva en el escenario totalmente opuesta al clasicismo de Weimar o el drama popular de Berlín y que por ello mismo constituye un desafío sin precedentes para los actores. En cualquier caso, siempre limitado; la pura gracia, la elegancia de la forma sólo se advierte finalmente en un contrasentido: es el minusvalorado teatro de títeres el que muestra la arrogancia suprema del control perfecto del cuerpo, ese control que proporciona un

extraordinario sentimiento amoral de poder en palabras de Sokel (cit. en Rovit, 1989: 69) que produce por extensión en el marionetista un salto cualitativo sobre el abismo incondicional de los sentidos: "If I think and move a string of my marionette at the same time, it is as if I have overcome the gap (the 'self-conscious') within me. This is the point at which I might feel 'one' with the marionette as an extension of myself, thus promoting self-delight at my own self-mastery" (70).

Estudiemos a continuación las posibles conexiones entre el texto de Kleist y la célebre *Paradoja* de Diderot que ya pusimos en relación anteriormente aludiendo a ese eje franco-alemán de pensamiento que determinó respectivamente ambas culturas. No se ha de ignorar en este sentido la importancia formal del diálogo, que seguía la moda filosófica importada directamente de Francia y que corroboraba por lo demás la probable familiarización de Kleist con las letras francesas. De hecho el intercambio cultural con la esta cultura, observable en múltiples niveles de la vida cultural alemana, confirma la hipótesis de que la tradicional asociación de Kleist y Diderot no carece de fundamento. Las ideas de Diderot se difundieron antes en Alemania que en su propio país; como se sabe, el ensayo escrito por Diderot en 1710, la *Paradoja del comediante*, vió la luz en 1830 y probablemente fueron conocidas con anterioridad a esta fecha por Kleist. En este texto, publicado por tanto en fecha bastante posterior a la de su concepción, se defiende de nuevo, en forma dialogada, la inadecuabilidad del ilusionismo imitativo y de la actuación personal y sentida en el arte, porque los infructuosos intentos de personificar un papel mediante una identificación psicológica con el personaje no pueden menos, al decir del interlocutor, de repercutir desfavorablemente en la calidad de la actuación. En consecuencia, por primera vez se defiende en este opúsculo la deliberación del actor respecto de su papel, así como la necesidad de interpretar con el cerebro y no con el corazón "Si el comediante fuera

sensible, ¿le sería posible interpretar dos veces seguidas un mismo papel con el mismo ardor y el mismo éxito? Muy fogoso en la primera representación, estaría agotado y frío como el mármol en la segunda" (Diderot, 1830: 125). De los actores que interpretan con el corazón, por tanto, "no esperéis (...) ninguna unidad; su interpretación es alternativamente fuerte y débil, cálida y fría, sosa y sublime" (126). Su teoría del actor se convierte en una diatriba contra la ideología de la sensibilidad, inequívocamente adscrita a la menor "calidad" de lo femenino (lo bello vs. lo sublime, como vimos): "La sensibilidad no es en absoluto la cualidad de un gran genio (...) No es su corazón, es su cabeza la que lo hace todo. A la menor circunstancia inopinada, al hombre sensible le pierde, no sería ni un gran rey ni un gran ministro, ni un gran capitán, ni un gran abogado, sin un gran médico. Llenad la sala del espectáculo de esos llorones, pero no me coloquéis ninguno en la escena. Ved las mujeres; ciertamente nos superan, y de muy lejos, en sensibilidad: ¿qué comparación cabe entre ellas y nosotros en los momentos de pasión! Pero tanto debemos ceder ante ellas cuando actúan, cuanto quedan por bajo de nosotros cuando imitan. La sensibilidad no existe nunca sin cierta debilidad de organización. La lágrima que se le escapa al hombre verdaderamente hombre nos afecta más que todos los lamentos de una mujer" (129). Sobran los comentarios en relación a las interesantes observaciones que se desgranar de forma categórica en este breve fragmento y las consecuencias de indudable alcance a que dan lugar en el ámbito escénico. En cualquier caso, su paradoja atiende a ese modelo de lo natural forzosamente imperfecto que verifica la condición artística sobre su benéfica proyección moral (vid. Rodríguez, 1985: 153-157 y Hobson, 1973). Más importancia reviste el hecho de que dan lugar a uno de los fundamentos modernos sobre la teoría del actor.

Por otra parte, no hemos de perder la ocasión de explorar los rasgos en común de Kleist y Diderot, que se producen, sin lugar a dudas,

desde esa dicotomía básica a que antes aludíamos que escinde al hombre en cuerpo y espíritu. Ahora bien, si en Kleist esta fisura es producto de la inveterada autoconciencia que por su propia naturaleza producía la escisión entre ambos (cuerpo vs. alma), Diderot por el contrario advierte la licitud de la reducción en último término de un término a otro (alma = cuerpo), de forma que se garantice el arte como producto del escrutinio pormenorizado, del 'diseño' o 'plan' como diría Craig, y en el caso del actor, de la inspección minuciosa y el aprendizaje afilado de la imitación exterior del personaje, de su modelo. Ambos, sin embargo, formulan el ideal del nuevo actor como totalidad que explora en todo punto la eficacia de la transmutación física extrema de la emoción, en la que se hace gala del poderoso control del cuerpo. Diderot, reformador del teatro del siglo XVIII y creador del drama burgués, se nos presenta como paladín de una nueva psicocientificidad que desde la oposición radical al clasicismo de Racine deslegitimaba por completo el viejo estilo declamatorio, explorando la posibilidad de un estilo de actuación menos estereotipado y más consciente que posibilite el ilusionismo total, cuyas consecuencias se estudiarán atentamente en la moderna teoría del teatro, alcanzando incluso a las técnicas de Stanislavski.

La *Paradoja*, por tanto, defiende un modelo de interpretación que liberará al actor de su emocionalidad incontrolada, atribuyendo como presupuesto de este arte, como de cualquier otro, una artificialidad sin afectación, en lo que ésta supone de producto que dista en cuanto a su consecuencialidad última de la intención del agente de la misma, y que da lugar a un producto mediocre y dispar. La razón controla los sentidos, en el caso de Diderot, mientras que en el caso de Kleist, sentidos y mente constituyen una unidad orgánica; en ambos casos, sin embargo, la inconsciencia y la conciencia suprema de la divinidad kleistiana comienzan con la autoconsciencia radical de Diderot. Se defiende a toda costa el artificio del arte: el teatro no es vida, y la

verdad escénica difiere de la verdad natural; la creación de una obra de arte obedece a una composición cuidadosa, producto del cálculo. Tal es la conclusión que extrae Rovit: "Kleist's ideal puppet, independent of its machinist, becomes literalized in the actor who uses his body as an instrument for his role-playing. In this way, the actor becomes both puppet and puppeteer in his phisicalization of emotion" (Rovit, 1989: 97). No resulta peregrino afirmar así que Diderot aún en la persona de su nuevo actor la figura inerte de la marioneta y al manipulador de la misma, defendiendo una doble conciencia como piedra de toque de su nueva reforma escénica. De resultas a ello, se impone una inexcusable reflexión del actor para con el efecto buscado, que es equivalente al hombre que explota su cuerpo mismo como instrumento, es decir, que opone el artificio del arte -"parecer"- al de la vida -"ser"-. En otras palabras, Diderot afirma que "la extremada sensibilidad hace a los actores mediocres: es la sensibilidad mediocre la que hace a muchos de los malos actores; y es la falta absoluta de sensibilidad la que prepara a los actores sublimes" (1830: 131-132), porque "no es en el furor del primer arrebato donde se presentan los rasgos característicos, es en los momentos tranquilos y fríos, en los momentos completamente inesperados (...) La sangre fría debe templar el delirio del entusiasmo" (128). El modelo ideal que se defiende es el de Mme. Clairon, cuyo arte producto del cálculo permite alcanzar una elegancia más allá del fácil emocionalismo. No sólo busca un modelo ideal que convierta su trabajo en un reflejo espectacular preciso, pues hemos de convencernos "de que a la sexta representación se sabe de memoria todos los detalles de su interpretación tanto como todas las frases de su papel. Sin duda, ella se ha buscado un modelo al que ha intentado primeramente conformarse; sin duda, ha concebido ese modelo lo más alto, lo más grande, lo más perfecto que le ha sido posible (...) mantenerse firme ahí es un puro asunto de ejercicio y memoria" (126-127), sino que el encomiable resultado se logra "una vez pasada la lucha, cuando ha logrado elevarse una vez a la altura

de su fantasma, ella se posee, se repite sin emoción. Como a veces nos sucede en sueños, su cabeza toca las nubes, sus manos van a buscar los dos confines del horizonte; ella es el alma de un gran maniquí que le envuelve; sus ensayos le han fijado en ella" (129). Diderot hacía un uso literal de esa metáfora paradójica que posteriormente se encargará Kleist de llevar a sus máximas consecuencias. Hasta aquí, podemos observar una ilustre tradición que ha trascendido hasta hoy y alude a las enormes posibilidades del actor como vehículo de manifestación escénica admitiendo en él un sincretismo básico. El actor del teatro occidental deviene pintor y tela a la vez, en palabras de Helbo (1987: 116), "productor de una enunciación y producto enunciado a la vez: cuerpo y personaje". La vehemencia interpretativa deja paso al "cuerpo ficticio" (Barba) y su antipsicologismo explícito. De ella Craig se muestra inevitablemente heredero, como tendremos ocasión de ver, en sus peculiares declaraciones tornadizas y contradictorias. Por su parte, evocará con audacia el espíritu de esta noble artificialidad, que actualiza la fantasías más recónditas del total dominio sobre la materia y el impulso creador del hombre que lo sobrepasa y da lugar a un nuevo Golem sagrado, cuya forma de arcilla adquiriría vida mediante el soplo divino de los espíritus. La arrogancia más contumaz da lugar a la *über-marionette* o al nuevo coro de figuras enmascaradas de su teatro abstracto y sagrado.

7.2 DEL IDOLO SAGRADO AL AUTOMATA MODERNO.—

Hasta aquí hemos tenido ocasión de comprobar que tanto la metáfora técnica de Diderot como la defensa romántica del protoautómata de Kleist van a postularse como manifestación de la esencia del arte del actor, cuya trascendencia no se complace en psicologismos sino en la manifestación externa, puramente corporal y epidérmica del personaje

para, de forma paradójica, comunicar con más precisión el "lenguaje del alma". Más allá de su circuncripción temporal, sin embargo, este modelo se mostrará un medio de expresión idóneo para los quiméricos conjuros simbolistas y su promesa de acceder por medio de unos gestos rigurosamente estilizados, diapasonados por la abstracción y la completa depuración expresiva, a las verdades esenciales del universo. "La Marionette n'est pas une imitation du comédien; c'est au contraire l'acteur qui est, lui, un substitut, honteux d'abord, de la Marionette" (Baty, 1955: 4). Baty, heredero de tal inquietud simbolista, expresa de esta forma con singular agudeza esa inversión del pensamiento que tiende a justificar, no sin éxito, las soluciones idealistas del nuevo teatro, remontándose a su genealogía como argumento inexcusable para un mundo olvidadizo de la nobleza del hieratismo y el fervor extático que antaño suscitó la imagen religiosa. Prolongación del acucioso afán de Craig en dignificar la figura de la marioneta, su origen mítico y el utopismo más ingenuo sobre la misma parecen haber hecho mella en todos los historiadores del teatro, contagiados por el entusiasmo que había suscitado en el director inglés la concepción de un teatro ideal que se convierte en templo al depurar la escena de elementos contingentes y convertirla en el lugar del rito. El muñeco de Seth, la hermana de Caín y Abel para Craig (mientras que sus hermanos descubrieron las pasiones, ésta se apartó de ellas y construyó una marioneta, vid. *The Marionette*, 1918, 1/9: 263-265) o ese muñeco articulado y móvil que sirve de hipótesis a Nodier y que Baty (1955: 3) asume como origen remoto de la marioneta, equivalen a la deificación originaria de las fuerzas naturales, el primer vestigio de aproximación a lo sobrenatural que da lugar a la imagen, tan sólo sustituido por el hombre en un momento posterior. Es justo atribuir a Craig el hecho de que fue uno de los primeros en reivindicar con mayor empeño la genealogía preciada de los ídolos religiosos de los egipcios, de cuya existencia existen relatos veraces a través de Herodoto y Luciano, leídos con delectación por el

propio Craig, para la marioneta.

Quizá por ello se reivindica esta figura por lo que representa de creencia perdida, como cuando se define, en palabras de nuestro autor, como "the last echo of some noble and beautiful art of a past civilization" (1911: 82), que a través del tiempo ha sufrido un proceso de degeneración irreversible: "To-day in his least happy period many people come to regard him as rather a superior doll-and to think he has developed from the doll. This is incorrect. He is a descendant of the stone images of the old temples- he is today a rather degenerate form of a god" (81-82). Craig, por lo demás, siempre sintió una predilección especial por el arte egipcio que superaba con mucho, en su opinión, el antropocentrismo helenístico, sobre todo en lo concerniente a la monumentalidad de su ajuar funerario, que conjugaba valores de tipo estético, social y moral. Ello justificaba así mismo la puntual revocación de la creencia común que situaba el origen del teatro occidental en el arte griego, ya que en su opinión, los griegos sólo continuaron la inquietud artística del Antiguo Egipto (también la filosofía platónica, en su postulado de que el arte habría de reducir el mundo visible a las formas inmutables, había prestigiado la rigidez normativa de este arte y su superioridad sobre los desarrollos posteriores). Tras haberse mostrado la inadecuabilidad de esta imagen móvil para con el espíritu práctico de los romanos, su destino es incierto en la Europa medieval. Copfermann (1955), que continúa la indagación teórica comenzada por Craig, aduce una condena temporal de la misma en oposición al antropomorfismo laico del arte latino. Metáfora afortunada para todos los teólogos medievales que mostraban así la inexorabilidad de los designios divinos sobre los humanos, servía de instrumento a la cultura eclesiástica para hacer accesibles los contenidos de las Santas Escrituras, aunque la liberalidad y el divertimento a que dieron lugar provocaron en último término una condena

expresa de tales representaciones en el Concilio de Trento (s. XVI) por el fetichismo implícito que representaban. Evolución curiosa, en opinión de este autor, ya que tales imágenes, "nées pour figurer un dieu abstrait, pour le rendre compréhensible, les marionnettes finissent par prendre sa place et sont persécutées comme telles" (14) . A partir de ahí, sólo el esoterismo místico de la cultura temprana del novecientos redimirá, a contracorriente, su trascendencia laica.

Por su parte, Badiou (1988) se aproxima a este fenómeno desde la propedéutica de la historia de la religión, que admite en el ídolo o marioneta de todas las civilizaciones una representación expresa del vínculo sacral con las fuerzas naturales, lo que le permite a las sociedades primitivas "aprehendre el món i explicar la seva pròpia existència a un nivell transcendent o no" (10). Quizá, sin embargo, sería discutible la evolución sincrónica y teórica de la marioneta que ella arriesga en una periodización de tres fases: a) distanciamiento respecto de lo sagrado que muestra el hombre a merced de poderes superiores y la inexorabilidad de su propio destino (actor griego en la tradición occidental, b) fase primitiva del ídolo religioso cargado de poderoso animismo que nace como objeto destinado a aplacar la ira de los dioses, sometido posteriormente a una paulatina desacralización que dará lugar al títere moderno y c) la fase quizá más reconocible para nosotros, en la que el individuo personifica ahora lo sagrado y glorifica su propio poder (desde la supermarioneta craigiana al moderno autómeta). En nuestra opinión, sin embargo, la dimensión temporal es el único factor pertinente para comprender la forma en que se produce ideológicamente la figura de la marioneta en un momento concreto. Una mirada aún de soslayo al eje diacrónico nos previene de generalizaciones gratuitas en torno a la identidad del objeto incluso en lo que concierne al contexto escénico. Por otra parte, y más concretamente en lo que se refiere a la supermarioneta craigiana, nos parece que ésta de ningún modo supone una

autoexaltación del sujeto ni la consecuente afirmación del individualismo burgués: muy al contrario, hemos de abstraer en ella, como veremos a continuación, toda la problemática de la deshumanización del arte moderno (sobre la virtual confluencia de Ortega con la línea de pensamiento que venimos comentando de forma indirecta a través de un mismo flujo germánico, vid. Molina Foix, 1984).

Desde la literalidad de la marioneta, además, parece haber llegado hasta nosotros intacto un dualismo que le atribuye un papel contradictorio; así la tradición occidental la considera un simulacro humano disminuido, artificial y de escaso valor propio para los espectáculos infantiles, mientras que es una presencia constante en la práctica escénica de la tradición oriental, que siempre ha valorado en ella su resonancia misteriosa e irracional que vehicula, invariablemente, un significado espiritual o divino. De resultas a ello, la magnificación de la marioneta podía entenderse en un primer momento como expresión directa de un influjo orientalizante, aún cuando no es este exactamente el caso, tal y como se revela desde un análisis más profundo. En el teatro occidental, como se ha encargado de demostrar Rovit (1989), también existe una tradición genuina que explora la marioneta no sólo como objeto estético, sino también en sus implicaciones metafísicas, tiene en cuenta su importancia como unidad estética y extrae de su dinámica escénica valiosas intuiciones psicológicas en relación al trabajo del actor: adviértase, a este respecto, la importancia de esta figura como metáfora del hombre en la literatura alemana romántica, como en los relatos de Brentano y ETA Hoffmann o los teatros de marionetas de que disfrutaba Goethe y que fueron el embrión de *Fausto*. En lo que concierne a la delimitación sincrónica de la figura de la marioneta, en el estudio por demás ejemplar que le dedica Badiou, lejos de dejarnos llevar por el esencialismo de Baty (1955: 6) "Du temps lointain où elle était l'image d'un Dieu, elle a gardé une forme synthétique qu'est son

essence même" que la tilda de "dépôt sacré du théâtre", hemos de advertir en ella también la proyección de un deseo innato al hombre de dominio de la materia. El espejismo de una momentánea animación la hace un vehículo primordial de lo trascendente y de la verdad universal, por encima de lo meramente humano. Su artificialidad, en consecuencia, supera con mucho las limitaciones restrictivas del objeto inanimado, creando la apariencia de vida a pesar de su inercia y convirtiéndose en prolongación física de su manipulador, que para producir el acontecimiento artístico ha de imbuir vida a este cuerpo con su espíritu, como decíamos. Por lo demás, quizá la característica constitutiva de esta rama del arte teatral sea ante todo la animación de una "forme inventée", como afirma Copfermann, (1955: 7) a la que se impone un texto específico, cuya especificidad estriba, probablemente, en que no ha de ser estrictamente naturalista o versosímil. Quizá pues, es el único género que tiene lugar indefectiblemente dentro de unas coordenadas imaginarias, y uno de esos contados géneros a los que el psicologismo es totalmente ajeno.

Por otra parte, se la ha definido como una máscara corporal (Rovit, 1989: 119). No es ésta una definición tan lejana a la del "hombre sin egoísmo" que nos daba Craig, cuya renuncia expresa del cuerpo físico mostraba afinidades con el platonismo revitalizado en el breve paréntesis teórico que protagonizó el grupo de Cambridge y, cómo no, también con ese neoplatónico del siglo III que es Plotino, que "pareció avergonzarse de estar dentro de un cuerpo" (Williams, 1989: 129) lo que resultó, a fin de cuentas, no tanto una gnosis que despertara al alma de su letargo sino una nueva forma de reivindicar la elocuencia inefable de éste. En efecto, una investigación más minuciosa de tal rechazo hacia la materia corporal que consagra la irreductibilidad del antiguo dualismo filosófico, esto es, la separación neta del alma del cuerpo físico -el jinete en su caballo en el símil platónico-, hasta cierto punto muestra la desconstrucción de esta antinomia, ya que "precisamente en el cuerpo

humano debe encontrarse la mejor huella *visible* de lo divino en el mundo material" (130). El mismo Plotino, que había acentuado enérgicamente el desprecio hacia lo sensible, "no es el único que hace del cuerpo un reflejo del alma" aunque sí "es el primero en dar a esta imagen una completitud teórica decisiva" (Alliez and Feher, 1989: 48). Pretendemos demostrar, en efecto, que la proyección utópica de la marioneta descubre en ella una superación del dualismo metafísico occidental y tiene por consecuencia la aceptación de una visión holista de la figura humana en la que ser físico y espiritual se identifican por completo al convertirla en un cuerpo dotado de "gracia", cualidad que no parece suscitar interés particular para los exégetas de Kleist aún cuando esta gracia (*charis*) que se atribuye repetidamente en este ensayo sobre la danza de los títeres, tiene un sentido claramente helenístico y se entiende como ausencia de artificio, armonía, perfección y, en suma, "temperancia moral y elegancia física" (51 y ss.). Ello parecería explicar la similitud entre el movimiento circular de los movimientos de la marioneta a la manera de un péndulo y el tradicional modelo celeste del movimiento de las órbitas de los astros, tradicionalmente considerado como paradigma de simetría ideal, en lo que concierne a Kleist (vid. 1810: 28: "Añadió que tal movimiento era muy sencillo; que cada vez que el centro de gravedad se movía en *línea recta*, los miembros describían directamente *curvas*; y que a menudo todo el mecanismo, meneado de manera meramente casual, se ponía en movimiento rítmicamente, de manera semejante a la danza"). Craig, por su parte, también reivindica para sus figuras colosales esta misma gracia, esta misma necesidad de encarnar valores espirituales y eternos, auspiciando un ser mecánico totalmente desprovisto de *pathos* (entendido éste como aflicción somática o psíquica en lo que supone de amenaza a esa alma cautiva en la prisión del cuerpo). Esta imagen, por tanto, deviene el ideal de hombre, lo que admite una alusión explícita a la importancia del arte escultórico para la estética idealista. Ya desde Hegel, la depuración de la inmutable sustancia

espiritual del hombre encontraba una plasmación inigualable en la escultura, algo de lo que aún se resienten las teorías modernas de la interpretación (en palabras de Grotowski, se propone "un tipo de actuación que, como arte, está más cerca de la escultura que de la pintura. La pintura implica la suma de colores, en tanto que el escultor elimina lo que está escondido en la forma que ya existe dentro del bloque de piedra revelándola, no contruyéndola", 1968: 34); Craig mismo hace referencia a ello como corroboración a sus argumentos sacando a colación a Pater (vid. nota en 1911: 80).

Pareciera así que esa ambivalencia que suscita el cuerpo es solamente superable mediante el rechazo de subterfugios mundanos y la abominación del mismo. El títere dignificado por Kleist y Craig atenderá a un modelo inteligible a través de su autosuficiencia y su impasibilidad sobrehumanas. Ya tuvimos ocasión de comprobar cómo la imperturbabilidad emocional había sido un rasgo esencial para un modelo de eficacia máxima del ilusionismo escénico en Diderot, pero también para el nuevo actor de Craig tal y como se había descrito en "Los artistas del futuro teatro", ensayo que insistía de forma reiterada en la necesidad de reflexión y cálculo para un "arte" que se había entendido hasta ahora como un don innato; por lo demás, mostraba el error del método de actuación interior (el de la improvisación libre basada en la identificación con el personaje) al teorizar un nuevo actor dueño plenamente de su inteligencia y de su voluntad, y por tanto de sus poderes interpretativos. Ya los poetas románticos se habían encargado de desbaratar esa misma errónea creencia, como Wordsworth, quien se oponía a que la emoción entendida como el "escape espontáneo de sentimientos poderosos" fuese materia susceptible de tratamiento poético. En esta misma línea, Craig cuestiona la ingenua opinión acerca de que "Shakespeare wrote Othello in a passion of jealousy and that all he had to do was to write the first words which came into his mouth", él opina

por el contrario "that the words had to pass through our author's head, and that it was just through this process and through the quality of his imagination and the strength and calmness of his brain that the richness of his nature was able to be entirely and clearly expressed" (10). Se aspira así al control emocional absoluto y nunca al desbordamiento emotivo que tan sólo expresaría "debilidad de carácter" (o sea, "afeminamiento"). Los ecos diderotianos son evidentes, mientras que la réplica del títere de Kleist tendrá sin embargo una repercusión bastante más ambiciosa: la *über-marionette*, figura colosal a semejanza de los antiguos ídolos religiosos del antiguo Egipto, símbolo, arquetipo, revelación de la verdad. A ella, figura sobrehumana destinada a suceder las inveteradas limitaciones del actor, dedica el provocativo ensayo "The Actor and the *über-marionette*" (1907), que incluyó posteriormente en *On the Art of the Theatre*.

No obstante, esta misma figura suscita lo que pudiera parecer una retractación a medias, "Gentleman, the marionette" (1912), cuestión igualmente tratada en 1924 en el prefacio de una nueva edición de *On the Art of the Theatre*. Con objeto de discernir la función efectiva de ese nuevo instrumento para el movimiento científico, por otra parte, resulta revelador acceder al material inédito, escrutado por Eynat con esmero, que incluye información adicional sobre la *über-marionette* y su proyecto de un futuro teatro internacional en Dresde, cuadernos que contienen anotaciones realizadas entre 1905 y 1906 con añadidos en 1921, 1922 y 1924, y que parecen descartar en principio el carácter metafórico de esta figura que le atribuyen Bablet y otros (Leeper, 1948; Lyons, 1969; Kramer, 1974; Innes, 1983; Bablet, 1985, etc). Estos, en efecto, habían situado a Craig fuera de la tradición de Kleist y Diderot; Bablet, más en concreto, había subrayado su relación directa con Maeterlinck, quien en su teorización dramática intenta atenuar en la medida de lo posible la importancia del hombre y alcanzar una expresión plenamente simbólica,

siendo el símbolo la última huella de un teatro dotado de vida orgánica (1985: 140). Eynat, no obstante, ataja la controversia de manera definitiva a nuestro parecer desde las conclusiones de su investigación, que le permiten afirmar que "the arguments in favour of the über-marionette were and still are irrefutable. The 1924 preface sounds more like a withdrawal than a denial and those whom Craig called 'the enemy' were clever enough to perceive the nuance: Craig was not banishing the übermarionette, only permitting the actor to emulate it, if he could" (Eynat, 1980: 171; vid. también en el capítulo IV, epígrafe 4.2 la importancia decisiva para esta matización posterior de Coomaraswamy). El noble linaje de la *über-marionette* garantiza su condición de imagen sagrada cuyo simbolismo constituye la esencia misma del espíritu de la vida, imagen realizada "in the likeness of God" que se define como "the symbol of the animal, the symbol of Buddha and of Man" (1911: 92), cuya tarea no es la de la exhibición, la del falso reflejo de la vida, sino "rather should life reflect the likeness of the spirit, for it was the spirit which first chose the artist to chronicle its beauty" (189).

Al decir de Craig, su origen se remonta a antiguas ceremonias religiosas como las que tenían lugar a la orilla del Ganges, rituales, como los dedicados a Isis, bien conocidos y admirados por Craig, en los que la muerte se celebraba como momento de metamorfosis y no de aniquilación. Craig, por su parte, las describe con todo el entusiasmo de su raptó lírico: "In this ceremony he took part; a celebration once more in praise of the creation; the old thanks-giving, the hurrah for existence, and with it the sterner hurrah for the privilege of the existence to come, which is veiled by the word Death. And during this ceremony there appeared before the eyes of the brown worshippers the symbols of all things on earth and in Nirvana" (91-92). Término compuesto de prefijo alemán y nombre francés, y heredero del término nietzscheano, la *über-marionette* se convertirá en vaga referencia a un símbolo primero



Reischke O.
P

La muerte y el bufón (*Ober-marions notebooks*).

dijimos. Ahora bien, continuamente alaba Craig el movimiento pausado y solemne de la supermarioneta, modelo supremo de comportamiento gestual para Craig ya la esgrimiese como metáfora o no. En efecto, Craig pretende revivir las ceremonias del teatro antiguo empleando formas abstractas en movimiento; la cualidad incontestablemente sagrada de estas figuras radica en el enorme impacto casi hipnótico que la majestuosidad de sus movimientos producían en aquellos que las contemplaban. Siendo el movimiento el medio más apropiado para transmitir valores espirituales en opinión de Craig, sólo mediante éste es posible conseguir la corporeización del símbolo, lo que Innes califica como "an etherealization of the physical, a desire to dissolve matter into spirit and create a mystical dream of reality" (Innes, 1983: 195).

Por otra parte, muchas veces se ha puesto en relación el teatro de la muerte de Kantor con la apología de la misma por parte de Craig. Aunque existe un nexo de unión entre ambos innegable, ya que Craig sirve de estímulo primigenio a lo que será sin lugar a dudas un desarrollo personal de Kantor, Maymone (1980) ha demostrado fehacientemente que constituyen dos visiones en el fondo absolutamente opuestas. Mientras que Kantor entiende por la muerte un momento incomprensible, abocado al vacío y al abismo existencial, barrera infranqueable e incognoscible, a Craig sin embargo se le manifiesta como síntoma de la vida de la imaginación y como eternidad: "I think that my aim shall rather be to catch some far-off glimpse of that spirit which we call Death- to recall beautiful things from the imaginary world; they say they are cold, these dead things, I do not know-they often seem warmer and more living than that which parades as life. Shades-spirits seem to me more beautiful, and filled with more vitality than men and women; cities of men and women packed with pettiness, creatures inhuman, secret, coldest cold, hardest humanity" (1911: 74). No estamos de acuerdo, sin embargo, con la interpretación última de Maymone en este

sentido, investigadora que atribuye la teoría de la vida en la muerte a un supuesto terror psicológico de la nada (1980: 124). En realidad, esta autora entiende la supermarioneta al estilo de Badiou (1988: 90-96), esto es, como divinización paulatina del individuo en detrimento de lo sagrado. Difícilmente, sin embargo, en un arte deshumanizado cabe esta sacralización del actor que atestigua Maymone y que de otra manera corrobora desde premisas diferentes Badiou, quien observa por su parte en esta nueva ductilidad de los cuerpos que hace un uso extracotidiano de los mismos cómo "serà la superioritat de l'individu la que s'afirmarà sense límits" (90).

El alcance de tales propuestas es tremendamente significativo, sin embargo, y se imbrinca en el problema de la gestualidad (vid. Grande, 1991), pues en efecto Craig está planteando una problemática hasta ahora sin precedentes. Muy brevemente, la teoría clásica del gesto había establecido la universalidad del mismo en virtud de la relación motivada y no arbitraria que se establecía entre los componentes sígnicos (vid. Angenot, 1973); lenguaje fundamentalmente expresivo y natural, el movimiento de los cuerpos semejaba "una pintura del movimiento del alma". En lo que se refería concretamente al gesto teatral, éste se había visto relegado a mero suplemento de la palabra, ilustración de lo manifestado en el lenguaje; a ello se opuso la tesis del primitivismo gestual que defendía el movimiento como elemento originario del teatro, y que exploraba la afinidad de lenguaje escénico y danza, como vimos (desde Dalcroze, los ballets rusos o Isadora Duncan, hasta Pina Bausch y el teatro-danza de nuestros días). Entre ambas posturas extremas hemos de situar, sin embargo, un desplazamiento en la concepción del gesto: ya no representa una posición estática o se ilustra con una taxonomía de poses codificadas, sino que su concepción tradicional deja paso a lo que Pavis (1981) denomina concepción dinámica del mismo: el antiguo gesto se convierte en movimiento fluido

caracterizado por la ausencia de intervalo (recordemos que ésta era una de las cualidades que más había elogiado Craig en Isadora). Se pone en cuestión, por tanto, cualquier pretendida ilusión referencial, y el gesto adquiere sentido por sí mismo dentro de un sistema simbólico propio. Pero volvamos a ese movimiento calmo y radiante y a esa cualidad de éxtasis que Craig celebra como cualidad epifánica de la revelación. Eynat afirma con acierto que "in this essay, Craig associated stillness or immobility, with the 'calm motion' found in death and proceeded to what is very close to being a glorification of death itself. Thus, Stillness and Death became symbols of spiritual achievement" (1987: 94); por lo demás, en uno de sus últimos libros, Craig elogiará a Henry Irving como ejemplo supremo de actor-supermarioneta. Dejando a un lado la polémica de que fue lo que le indujo a este homenaje póstumo, encontramos de nuevo una loa de esa cualidad extática de los movimientos que es una constante desde sus primeros escritos. No tenemos alternativa: o admitimos en esta celebración de la inmovilidad una nueva paradoja que admite la posibilidad de descomponer el movimiento (segmentar lo insegmentable según un criterio distintivo de equilibrio/falta de equilibrio) o bien, como parece más razonable, observamos de nuevo una contradicción en los términos, una nueva manifestación paradójica que parece entenderse como límite de la sofisticación artística (al fin y al cabo, ya lo había dicho Flaubert: "¿No es el ascetismo el grado más elevado de epicureísmo y el ayuno una forma refinada de la glotonería?"). Se daría lugar así a un juego de tensiones que transformaría en acción la misma inmovilidad.

Por otra parte, una nueva perspectiva sobre esta cuestión que nos permite abandonar este callejón sin salida, nos la ofrece la tesis del maquinismo como centro neurálgico de los nuevos comportamientos escénicos defendidos por Craig proporcionando, a nuestro parecer, una contextualización satisfactoria de la tal fantasía animista y su

serenidad de movimientos similar a la muerte. Lo que en principio se muestra como hipótesis limitada, admite fecundas implicaciones desde la evidencia de que el actor craigiano se convierte en una articulación más necesaria a la totalidad de su sistema teatral, es decir, es parte del engranaje que lo sobrepasa, de acuerdo con la hipótesis organicista que hemos venido defendiendo aquí. En este sentido, Badiou (1988) observa en la *über-marionette* una mixtura singular de hombre y máquina, si bien se equivoca al presumir en este "fantasiós incapaç de posar en pràctica les seves elucubracions mentals" (96) una contaminación tecnologizante únicamente estética en la divinización del ego individual que a su parecer constituye esta figura fantasmática. En este sentido, ya Paris (1955: 39) nos prevenía ante la admiración teológica y la aversión natural hacia el autómeta que suscita el ensayo de Kleist, ¿no será acaso este mundo de robots manipulables desprovistos de personalidad y de consciencia, dice, el sueño dorado de los regímenes totalitarios?. Porque mas allá de Kleist, sin embargo, el autómeta se nos convierte en una potente "imagen tecno-mitológica" (Beaune, 1989: 447) que "designa el sueño, el ideal, la utopía de la máquina; su absoluta perfección medida en esta independencia que injerta en ella, de golpe, un valor antropomórfico o vital" (448). La delectación por el artificio técnico acompaña la edad industrial que, si en un principio empieza simulando el cuerpo, permite más adelante reemplazar con todo rigor las facultades intelectuales del espíritu, escisión inexistente en el nuevo y colosal ídolo moderno de carne y hueso que lleva en sí mismo la huella indeleble de lo sagrado, un inciso simbólico que posee, al igual que la célebre supermarioneta, lo que Beaune califica como "relación preferencial con la muerte", dado que "el autómeta universal y singular como la muerte, una y otra a la vez, encuentra en esta finalidad ambigua la forma de su paradoja específica y sin duda la clave de la paradoja general de la tecnología" (497). El arte teatral parece así haberse apropiado de una belleza estética propia de la perfección mecánica, teorizando el

movimiento coreográfico como disciplina autónoma e instrumento artístico que "si está determinado científicamente, forma el común denominador del arte y la industria", como pone de manifiesto uno de sus portavoces más eminentes (Laban, 1984: 6). Su dominio, así como el de la voz y el gesto, supone sin embargo "la victoria completa del espíritu sobre la materia" (ib.), por lo que toda explicación racionalista del movimiento humano es injustificable, ya que, como tal, no está sujeto a las leyes del movimiento inanimado. A partir de ahora el problema estriba en saber hasta qué punto la cenestesia, esto es, la percepción interna del propio cuerpo, es concebible. En cualquier caso, desde Craig el escenario se invadirá de cuerpos dóciles que buscan a toda costa, como veremos posteriormente, doblegarse y contener su rebelión física.

7.3 FIGURAS, MASCARAS Y DRAMAS PARA MARIONETAS.—

¿Qué es una máscara? Un fragmento de cuero o cartón, incluso un maquillaje espeso, que recubre el rostro parcial o totalmente imponiendo sobre éste unos rasgos simplificados y convencionales, cuya continuación se halla en la vestimenta del actor, su "traje" o "disfraz". Sería desacertado, sin embargo, considerarlo un fenómeno estrictamente teatral, ya que su relevancia antropológica y etnográfica no puede ser desdeñada de ningún modo: su presencia es determinante en todo tipo de rituales y ceremonias sagradas ancestrales como ritos de iniciación o fertilidad, culto a los antepasados, carnaval, etc. La plenitud significativa de sus cualidades arquetípicas se adquiere mediante una animación codificada, en la mayor parte de los casos. Estrictamente unida a la irrupción de lo irracional y catártico, su valor se destruye toda vez que desaparece el saber arcano de la comunidad apto para descodificar su enigmática presencia. Y he aquí que Craig reinstaura su uso, colecciona máscaras exóticas de los lugares más recónditos e

incivilizados, recorta siluetas de madera que no duda en habilitar para sus proyectos escénicos, revive la tradición del *noh*, de la *commedia dell'arte*, del drama griego, se inspira en su estética enigmática y dedica a su estudio una pequeña revista monográfica, *The Marionette*; hagamos hincapié, sin embargo, en el hecho de que de ningún modo pretende hacer un uso arcaizante ni una imitación servil de este recurso expresivo del teatro antiguo, sino teorizar a través de ellas una nueva economía del fácil psicologismo del rostro.

En efecto, Craig descubrió en la máscara un modo altamente eficaz de reducir e intensificar la expresión, un instrumento preciso que el director podía controlar a voluntad y, en último término, "the only right medium of portraying the expressions of the soul as shown through the expressions of the face" (1911: 13). Tampoco se le escapaban sus connotaciones sagradas y su arcano simbolismo, que la constituía en medio simbólico por excelencia (parece ser que una de sus fuentes de inspiración fue el poema *Faces* de Walt Whitman). Su uso, al que ya había recurrido para *Dido y Eneas*, se convertirá en años sucesivos en un elemento esencial para el simulacro del actor, la *über-marionette* o el simulacro del simulacro de éste -el actor ideal con un control absoluto de su cuerpo-, dando lugar así a lo que Eynat califica como despersonalización del actor en un distanciamiento múltiple (1987: 83). En general, por otra parte, el retorno a la máscara, lejos de ser una característica de los movimientos teatrales de principios de siglo, va más allá del puro intento de simplificación o de lucha frente al naturalismo escénico, y es indicio de una mutación significativa y profunda en el terreno de las bellas artes en general. Así lo confirma Bablet (1985), cuando deduce en el panorama estético de este momento una nueva conciencia corporal que descentraliza el poder del rostro y lo inserta como elemento de un conjunto rigurosamente coordinado. En este sentido, esa pieza crucial que inaugura el efectismo cubista, *Les*

Demoiselles d'Avignon permite augurar el triunfo de rostros inexpresivos y enigmáticos, cercanos a la estilización inerte de la máscara y que carecen de cualquier tipo de privilegio expresivo en relación a los demás elementos de la composición: "Révolution formelle, certes, et voulue comme telle par Picasso. Mais les visages, résurgences des masques de l'Afrique noire, sont là figés, comme fixés. Les yeux rappellent-ils quelque fresque romane, ou ne sont-ils pas plutôt comme des trous béants sur l'énigme? Les traits et les facettes sont davantage des indications ou des morceaux d'espace. Un univers que l'émotion a quitté. Dépouillé de passion, la vie échappe, l'individu glisse. Depuis cette époque le masque n'a cessé de revivre dans notre théâtre, agent de transfiguration, instrument de jeu, outil de formation" (Bablet, 1985: 10). Se advierte aquí una desconfianza hacia la frivolidad del rostro humano, la multiplicidad engañosa de sus emociones, su frágil inestabilidad. En efecto, el rostro acusa más que ninguna parte del cuerpo la esclavitud emocional, la fastidiosa emergencia de la personalidad individual y las pasiones, por ello Craig, entre otros, trata de obligar al actor a servirse por completo de su cuerpo, a ser una *figura*, en el estricto sentido del término, imponiéndole una efectiva relación de equivalencia expresiva entre el rostro y el cuerpo, algo presagiado ya en el hieratismo del arte oriental y que se ha convertido en lugar común entre los practicantes del teatro moderno.

Delegar todo el poder expresivo sobre el rostro era una abdicación gratuita de la fisicidad del actor, por lo que la máscara erradicaba este hábito que permitía investir al actor como totalidad expresiva y a la vez recuperarlo como entidad corpóreo-plástica tridimensional, como manifestaba Barrault: "Le masque, c'est une soustraction provisoire de la carte géographique de l'être, mais qui permet de la réprendre sur le corps tout entier" (en Lecoq, 1987: 71). Así lo confirma Bablet (1985: 138), quien advierte como constante un

Un actor (*Ober-marions notebooks*).



Un actor 1900

Maidea - vilyly agyates. 14-1921



Cambio de máscaras (*Ober-marions notebooks*)

tratamiento formal idéntico para ambos elementos e incluso contrastes elaborados entre sus componentes y texturas. En lo que concierne al teatro, por tanto "Le masque est une garantie contre la mainmise naturaliste, il oblige le comédien à développer son jeu à travers l'ensemble de son corps, son emploi unifie la silhouette du personnage: non plus une tête nue et un corps revêtu d'un costume, mais une "figure" (141).

Una segunda observación importante se nos impone en lo concerniente al lugar que ocupa este nuevo recurso técnico en la teoría teatral de Craig, pues existe prácticamente un acuerdo general en que su concepción de la máscara está ligada íntimamente a sus teorías sobre el actor y la supermarioneta. Nos vemos obligados a disentir de la opinión de Salvat en este punto (1981) puesto que el estudioso catalán afirma, de acuerdo con su interpretación no literal de la *über-marionette*, que la defensa reiterada de la misma de ningún modo pretende revitalizarla salvo en contadas ocasiones y en razón de una estricta limitación física, por lo que en realidad tan sólo pretendía, en opinión de este autor, "convertir el rostro humano en una máscara" (248). Por el contrario, en nuestra opinión, Craig anhela sin lugar a dudas retomar de forma literal este vestigio antiguo de contacto con lo sobrenatural, que influye en ese efecto pretendido de abstracción y simplificación extrema del conjunto escénico y que redundaba en la autonomía estética del espectáculo. En efecto, en sus cuadernos inéditos Craig detalló con cierto detenimiento e ilustró el uso de estas máscaras que, ya cubrieran todo el rostro o bien la parte superior del mismo como en la *commedia dell'arte*, habrían de cambiarse con cierta frecuencia durante la representación (se admitía la variante de que el actor usara una semimáscara permanente sobre la que se fijaban las restantes máscaras). Así pues, el nuevo teatralismo postulado, de forma coherente con sus restantes reformas escénicas, no puede dejar ningún elemento al azar, y el retorno de la máscara tan sólo

pretende una homogeneización de los materiales expresivos que atienden en último término a la organicidad intrínseca del espectáculo. Un elemento más que muestra cómo en la "époque où meurent les dieux, l'homme éprouve plus que jamais le besoin de masquer son visage pour devenir autre et toucher aux limites du surnaturel" (Bablet, 1985: 11).

En cuanto a los dramas para marionetas, corresponde a Maymone Siniscalchi (1980) el mérito de haber singularizado este aspecto menor de la producción de Craig, a saber, los pequeños dramas de marionetas que de forma dispersa forman parte de la publicación periódica que nuestro autor dedica expresamente al títere o que constituyen la base para futuras representaciones en gran número de sus proyectos inacabados e inéditos. Especialmente singulares en lo que suponen de actualización de ese teatro perecedero (*perishable*) defendido con tanta vehemencia en sus escritos -el teatro popular heredero de la improvisación de la *commedia dell'arte*, frente al teatro permanente ("*durable*") elitista y solemne-, forman parte de su quehacer central sostenido en torno a los años del 1914-1918 que, en opinión de esta autora, constituye una tercera etapa de consolidación de sus inquietudes artísticas previas tras sus años de juventud y las tempranas producciones teatrales londinenses (1906-1914). Estas piezas de diálogos fáciles, destinados a su representación efímera al aire libre, se desarrollarían en cuadros aislados de forma simultánea para que los espectadores pudieran elegir el desarrollo argumental más de su gusto, y se disponían en forma de estructura circular o secciones horizontales, a la manera de la disposición escenográfica de los cuadros medievales, aunque con la desidia habitual para con las explicaciones técnicas detalladas, carecemos de una descripción siquiera escueta de cómo esto podía llevarse a cabo. Sus ideas sobre este teatro festivo y popular se plasmaron en un manuscrito de 1918, el *Drama for Fools, Sketch for Plan*, en el que recoge sus obras de marionetas escritas en 1914 y algunas sugerencias

sobre su escenificación, conjunto de piezas que pretende enriquecer con otras obras adaptables a ese teatro popular que pretendía revitalizar de acuerdo con la tradición de la *commedia dell'arte*. De acuerdo con este plan, pretendía confeccionar un corpus de trescientas sesenta y cinco escenas que iban a componer el famoso *Drama for Fools* (el loco se considera en este caso como antitipo heroico, vid. sobre esta figura Wilcher, 1979), y que posibilitarían una representación distinta para cada día del año, con más de cien marionetas. Si bien este empeño decidido en cultivar un aspecto hasta ahora relegado de su arte muestra un interesante cambio cualitativo liminar en su teoría ceremonial del teatro, se hacía eco en parte de la extraordinaria importancia que para los simbolistas había revestido el drama para marionetas para los simbolistas. En cualquier caso, no hemos de hacernos ilusiones en lo que respecta al ideario ético que lo sostiene, tan inflexible como cabía suponer, de hecho el subtítulo político que encabeza su drama para marionetas reza así "Divinity, Humanity + Vulgarity = Libertie Fraternitie + Egalitie", lo que en otras palabras no significaba sino "the pairing-off of divinity with liberty, humanity with fraternity, vulgarity with equality, or rather the divinity of liberty, the humanity of fraternity, the vulgarity of equality: Craig does not let slip this opportunity of taking a dig at democracy" (Maymone, 1980: 132).

De los protagonistas de estos dramas, dos son los papeles que Maymone encuentra especialmente significativos, tanto más si tenemos en cuenta que corresponden a estereotipos que aparecen de forma recurrente en las piezas. El primero de ellos es Cockatrice, un basilisco, esto es, un monstruo fabuloso con alas y cola de dragón que nace de un huevo de gallina incubado por una serpiente; la marioneta que lo representa tiene manchas en la piel y un gran pico, sombrero bongo y campanillas que resuenan con tozudez cuando se enfurece. La contrapartida a este personaje la constituye el niño ciego y pobre de los suburbios, casi

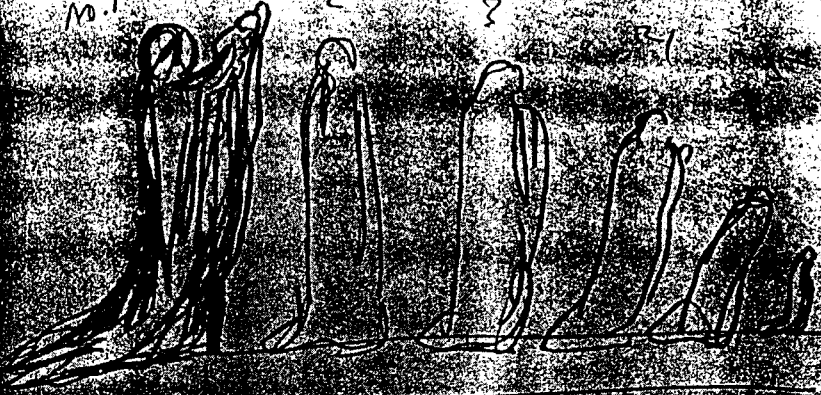
Oberwarmaltes

No. 1

2

3

4



Remember not to fall into the
 dwelling in a rapid manner
 without first C & U. H. called
 the wooden clasp flaps to
 from without - ease
 sound without reason

Remember not to fall into the
 trap of any person
 to talk

Keep the fullness of grace - be still
 in the presence of a ^{higher} power

Notas de trabajo (Ober-marions notebooks).



Marioneta diseñada por Michael Carr para Craig.

insufrible figura angelical de inevitables resonancias maeterlinckianas, por cuanto su ceguera es de índole espiritual, "innocent and ingenuous, blind only to ugly sights, he develops along the course of the *Drama* towards experience and clarity of purpose acquiring the faculty of seeing all and remaining invisible" (134). Con un estilo literario simple, abundancia de pausas y paralelismos sintácticos que parecen obedecer a cierta voluntad de estilo por parte del autor, se desarrollan los más variados motivos temáticos desde la primera escena del *Sketch Plan*, que narra cómo escapan el chico ciego y su loro del infierno con la ayuda de Cockatrice, que fulmina a todos con su mirada, hasta *Jupiter y la Esfinge* o la historia de Roma. La mayoría de las escenas, sin embargo, recrean motivos temáticos recurrentes provenientes de textos de la antigüedad clásica (Plinio, Apuleyo, Frazer, *Las mil y una noches* o *El banquete* de Platón, etc) o bien de leyendas míticas o del folklore, que en gran parte se extrajeron de *La rama dorada* de Frazer.

7.4 ESTRUCTURAS SOMATICAS DEL NUEVO TEATRO.-

¿Y cómo olvidar el carácter sentencioso de la afirmación de Olf que expone la mayor paradoja del teatro moderno cómo el hecho de que estamos obligados a ser padres de una creación, de un nuevo Frankenstein, y a la vez a negarle la vida? (Olf, 1974: 494). Sin lugar a dudas el reto más apasionante del teatro desde la mitad del XIX en adelante, a partir del advenimiento de la puesta en escena y la afirmación de la autonomía estético-lingüística del espectáculo, estriba en una nueva concepción del actor como entidad corpóreo-plástica tridimensional (De Marinis, 1981), contingencia escénica que el mismo Olf calificaba de dialéctica incesante entre hombre y marioneta (escultura móvil o autómeta, llámese como se le llame), que hasta cierto punto trasladaba a la historia del teatro el espejismo de la transformación del cuerpo

humano. Atenderemos a esa enfatización del cuerpo en el teatro moderno, a la somatización que hereda las estructuras verbales y el privilegio previo de la dimensión psicológica y el exhibicionismo emotivo del actor. Al dualismo cartesiano sucederá un nuevo lenguaje cifrado en el cuerpo como objeto propio, objeto en sí, corporeidad viva sobre la que se basará indefectiblemente la teorización del teatro como arte autónomo. Nos hallamos ante un nuevo signo escénico ya no constreñido por el texto, sistema teatral que articula una semiótica de la manifestación en la que deviene, en palabras de Krysinski, "object/subject of a psychic event" (1981: 160) lo que a su vez genera, en palabras de este mismo autor, "el espectáculo lúdico o autoexpresivo" (1982: 19). Este cuerpo simbólico aparece absolutamente penetrado por su significado, por tanto deviene un cuerpo dotado de las propiedades del alma, un referente imaginario.

En efecto, una evolución diacrónica de la noción de cuerpo, de acuerdo con Krysinski, nos habría de mostrar su trayectoria desde su conformación como referente mediato (en el teatro dialogado) a la consideración del mismo como referente complejo, donde el privilegio de la obra dramática se pone en cuestión; el cuerpo abjura de su servidumbre a los textos, si bien, en cuanto que predeterminado por el texto, le sigue caracterizando una función instrumental. Lo psíquico y lo somático se funden aquí estrechamente, socavando así la introspección psicológica para convertir al actor, como acabamos de ver, en hito definitorio de la nueva teatralidad autónoma. Cabe deslindar no obstante un tercer estadio, el más significativo desde nuestro punto de vista, que atiende únicamente a su carácter de referente artístico. Es la autonomía suprema de un cuerpo abstracto que deviene forma, cuyo movimiento carece por completo de significado figurativo o mimético, y cuya dialéctica es fundamentalmente espacial, esto es, el cuerpo deviene un material que únicamente se representa a sí mismo, un referente autorreflexivo, abstrayendo por tanto todas las propiedades de lo real para convertirse

en significante ilimitado.

Este nuevo sistema teatral que se produce en las primeras décadas del siglo XX va a condicionar todo el acontecer teatral hasta nuestros días, desarrollo en el que se advierte flagrantemente la deuda del mero formalismo hacia ese afán integrador que teorizará la obra de arte total en las postrimerías del siglo XIX, según la cual el funcionamiento de los diversos segmentos artísticos se subordina a la lógica de todo el organismo. La interdependencia de las partes, algo inconcebible en el arte concreto o material, se convierte por tanto en premisa inexcusable del nuevo abstraccionismo que se instala en el arte y que elude la convencionalidad de los significantes para explorar no ya una referencialidad unívoca, sino su significatividad ilimitada (la obra abierta según la célebre expresión de Eco que explora las posibilidades ilimitadas de su constitución como símbolo global). En la modernidad, más que nunca, se desconfía de la iniciativa individual y de la psicología: el actor deviene un volumen tridimensional que en el mejor de los casos, adquiere resonancias arquetípicas y cósmicas. Desde la radicalidad determinante de una nueva unidad artística, el actor destila su potencialidad significativa y se convierte en un elemento totalmente dúctil y homogéneo en relación al conjunto escénico. Ni qué decir tiene que ello decididamente supone una nueva epistemología para el actor, que vuelve fútiles los sistemas de codificación más rigurosos al respecto tales como el de Stanislavski, cuyo énfasis en la introspección psicológica procuró las mejores glorias del teatro prerrevolucionario ruso, si bien a la larga sería puesto en cuestión por el propio Stanislavski (en escritos posteriores, bastante menos conocidos, parece invertir sus planteamientos iniciales, según afirma De Toro, 1990: 81).

Paralelamente a este desplazamiento estratégico que hemos tenido ocasión de comprobar, existe un acuerdo generalizado en que el

nuevo terreno del actor fue troquelado definitivamente por la tríada Craig/Meyerhold/Schlemmer, quienes llevan a sus máximas consecuencias los sistemas de actuación externos, en los que el trabajo del actor se sustrae a su subjetividad para incidir sobre la excitabilidad física y corporal, imponiéndose no tanto encarnar o representar sino revelar estados anímicos. En efecto, los tres comparten un concepto ideal del actor que exige, en primer lugar, un control completo sobre el cuerpo, a la vez que subordina su ego, sus poderes creativos y su capacidad de improvisación (no equivalente a su artisticidad) en función del efecto pretendido por el director. La *über-marionette* craigiana, el actor biomecánico de Meyerhold y la *kunstfigur* de Schlemmer, por otra parte, coinciden en su efecto pretendido de homogeneización del material escénico y la necesidad de explorar una nueva interacción de movimiento y espacio. Al actor craigiano, figura artística en movimiento, sucede el lenguaje del cuerpo expresado como forma de Meyerhold, al que sigue por su parte la extrema abstracción de Schlemmer, donde el virtuosismo físico de sus bailarines se muestra reminiscente de la disciplina del actor meyerholdiana. El hecho de que existan importantes puntos de conexión entre ellos se confirma por el hecho de su mutuo reconocimiento: es bien sabido que Craig siempre alabó con entusiasmo el trabajo de "Meyerhold", quien por su parte se había sentido muy impresionado por el *Hamlet* de Moscú. Igualmente Schlemmer estaba familiarizado con la *über-marionette*, y sus famosas figuras artísticas atrajeron la atención de Craig con ocasión de la Exposición Internacional de Teatro.

En cuanto a la efectividad de los principios craigianos, no cabe duda de que gran parte de las experiencias teatrales de la Rusia bolchevique fueron auspiciadas por Craig. Su método de interpretación externo se ensayó con ocasión de la puesta en escena del *Hamlet*. De acuerdo con sus recomendaciones, el actor debía trabajar de fuera a dentro y no viceversa; así en sus alocuciones a los actores del Teatro

de Arte de Moscú les aconsejaba un distanciamiento total respecto de sus personajes. En este sentido, él ilustraba sus posibles movimientos escénicos con las figuras negras de su maqueta; a partir de estas directrices generales los actores deberían improvisar libremente a continuación inspirados por medio de estímulos sonoros o visuales. Sobre estas figuras, por otra parte, debían "colocar" la voz, que se ensayaba como elemento independiente hasta alcanzar la suficiente pericia como para adaptarla sin vacilaciones al personaje. Eynat (1987: 188) ilustra a la perfección esta metodología de interpretación externa sacando a colación la técnica que exhibió Laurence Olivier para representar la muerte de Ricardo III; según esta autora, el célebre actor se inspiró en los movimientos convulsivos y agónicos de un reptil moribundo. La repugnancia que esta imagen suscitaba fue eficaz para transmitir la sensación deseada al público.

Por lo demás, se ha puesto de manifiesto en reiteradas ocasiones la confluencia de las ideas craigianas con el distanciamiento brechtiano, incluso por Brook (1955; 1968: 99-100). En efecto, ambos autores reaccionan frente a la improvisación o la gestualidad redundante al discurso hablado de los personajes, pero indudablemente los propósitos de esta aproximación externa al personaje difieren de manera obvia; en el caso de Craig, en absoluto animan esta técnica propósitos de crítica social y el cuestionamiento de la conducta del personaje. Más cercano parece, sin embargo, al actor expresionista (Bablet, 1962:112-113; 1971b: 208-212), que renuncia a imitar el mundo interior para adentrarse en las profundidades abisales de su mundo anímico. No hemos de olvidar, sin embargo, que su teoría se proyectará en un estado de revelación ideal, el de sus dramas de silencio y su arte cinético, en el que hará por completo abstracción de un cuerpo que aún no ha adquirido una sabiduría técnica que le permita contrahacerse al máximo. Quizá por ello la *über-marionette*, "the actor plus fire, minus egoism: the fire of the gods and

demons, without the smoke and steam of mortality" (1911: 185) le parece, a través del símbolo humano primigenio, un modo de acceso al simbolismo cósmico que pretende actualizar en sus ceremonias rituales. Tal es la opinión de Kryszinski: "Symbolic fable reveals itself as a visual manifestation of man's situation (...) Apparently Craig's theatricality leans principally upon the spatiality of the body and its kinetic behavior. Here the body functions at one and the same time as an auto-referential sign, as prime referent and as complex referent. The body can be inscribed into the following semantic axis: theater > über-marionette > mask > transmimesis > corporal symboli > movement > silence (quasi-pantomime) > cosmic symboli" (1981: 153).

En este sentido, Meyerhold retoma las dos obsesiones más persistentes de Craig que hemos tenido ocasión de apreciar en la escenificación de *Hamlet*, a saber: a) abandono de la escenografía representacional o mimética y b) búsqueda de nuevas formas de trabajo del actor no mediadas por la introspección interior de índole psicológica. En las premisas de su investigación teatral, no obstante, incidirán de forma determinante los principios tayloristas cuyo énfasis en la disposición rítmica del trabajo industrial y del tiempo incidirán sobremanera en lo que pretende ser un arte nuevo para una edad científica. Igualmente influyó en ella el enérgico rechazo de las corrientes introspectivas de la psicología que se había extendido por Europa y América, como pone de manifiesto Gordon (1974). Incapaz de aliviar sus estados de profunda depresión, el psicólogo americano William James investigó la naturaleza visceral de lo anímico. La emoción le parecía la respuesta automática a un estímulo físico (según la base fisiológica de su teoría, para conseguir la sensación de miedo sólo había que correr con las pupilas dilatadas, no era necesario el estímulo del pensamiento para sentir ese reflejo automático). Estas investigaciones eran afines a las de su colega ruso Bekhterev, que explicaba la conducta

humana por la estructura de reflejos que el medio ejercía en el sistema nervioso del individuo. Por tanto, era inevitable que la visión mecanicista del teatro de Meyerhold posibilitara el entrenamiento biomecánico como forma de experimentación de una completa gama de emociones a través de varias series simples de ejercicios, aprendiendo así el actor a establecer la relación entre su apariencia física y sus impulsos nerviosos. Al igual que Craig, hizo uso de estímulos sonoros con objeto de agudizar la sensibilidad del actor: "De toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los *puntos de excitabilidad*, que después se colorean con éste o aquel sentimiento. Con este sistema de suscitar el sentimiento, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas" (Meyerhold, 1922: 296). Por tanto, el papel no lo desarrolla el actor de dentro a fuera, sino de fuera a dentro, tomando conciencia de su cuerpo y de su centro de gravedad, no aislado sino en relación con una topología. El actor se convierte, por tanto, en una "escultura móvil", con lo que su "excitabilidad refleja" se convierte en núcleo generador de su propia dinámica procesual: la posibilidad de generar cualquier estado emocional o psicológico a través de la exacerbación de su instinto reflejo, y esto a través de lo que en Craig habría podido considerarse como abandono de la iniciativa individual o del "ego" personal: el actor adquiere tan sólo una perspectiva externa sobre sí mismo (*self-mirroring*).

En lo que se refiere a Schlemmer y su propuesta de teatro metafísico, hemos de tener en cuenta la importancia decisiva de su doble formación como artista plástico y realizador teatral que encuentra en la Bauhaus, fundada por Walter Gropius en 1919, un foro idóneo para llevar a cabo sus inquietudes artísticas, en cuanto que suponían una experiencia más en el intento de investigar nuevos vínculos entre bellas artes y artes aplicadas. Schlemmer, por otra parte, es el único que alude explícitamente al ensayo de Kleist, que él traduce como precedente

inmediato de este intento de incorporación de los avances tecnológicos y científicos al ámbito de un teatro que se desarrolla desde complejas coordenadas de índole racional-metafísicas. De esta forma, discontinuidad y atracción física de los cuerpos se citan en esa danza virtual que explora las posibilidades plásticas de la *kunstfigur*, este nuevo autómeta heredado de las figuras de los robots romantizados de ETA Hoffman. La geometría de los movimientos tenía lugar en una danza cuya fascinación se ejercía mediante una dinámica espacial que él dividía en relaciones planimétricas y estereométricas y que suponía una mecanización estricta de la gestual, lo que entroncará sin lugar a dudas con los experimentos de Grotowski en los años cincuenta (vid. 1977: 61, 88 y 1978). Este, por su parte, enfatiza ante todo esta sacralización laica que hace del teatro un medio de introspección, de autoconocimiento, en el que el virtuosismo de la habilidad técnica del actor se desarrolla desde lo que De Toro denomina "concepción ética y estética del trabajo grupal, actoral y teatral" (1990: 89).

Es posible, por otra parte, entender en Artaud y Grotowski un nexo desde su concepción del movimiento de los cuerpos como escritura sagrada, partiendo de una misma sensibilidad compartida de índole mítico-simbólica. El sistema de Artaud, que se hace desde el manifiesto imprescindible del *Teatro de la Crueldad*, instaura su famosa teoría desde el atletismo afectivo y especula acerca del origen orgánico de las pasiones: el cuerpo como dimensión activa del pensamiento adquiere una relevancia mítica, y así es como Grotowski lee a Artaud. Dice así: "Si bien su profetismo es impracticable (...) planteó algo que nosotros somos capaces de alcanzar mediante otros caminos (...) A final de cuentas estamos hablando de la imposibilidad de separar lo espiritual y lo físico. El actor no debe usar su organismo para ilustrar un "movimiento del alma", debe llevar a cabo ese movimiento con su organismo" (1968: 84). El cuerpo como base orgánica que posibilita los movimientos

interiores del alma que había vaticinado Artaud halla su continuación en la iconidad de los ideogramas de Grotowski, signo emancipado del discurso como el símbolo del hombre craigiano o el jeroglífico de Artaud. También en el caso de Grotowski el cuerpo se considera una estructura simbólica y simbolizable, cuyo mimetismo va más allá de sí mismo y se proyecta en una psique colectiva. En cualquier caso, el cuerpo trasciende su sustancia y aspira al mito "la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal" (18). En este nuevo teatro total que había vaticinado Craig, la misma palabra deviene un gesto; en efecto, Craig no hubiese podido menos de suscribir la observación de Barrault (en Lecoq, 1987: 68), según la cual "la parole comme le geste, est d'abord et essentiellement le résultat de'une respiration sculptée par une contraction musculaire" .

En virtud de estas nuevas coordenadas, el teatro se va reduciendo cada vez más a la interacción de actor-espectador, tarea que continúa y optimiza el director argentino Barba quien, a través de su labor pionera en la investigación antropológica del teatro asume el reto de descodificar el cuerpo del actor occidental y buscar, por último, una plasmación de la efectividad escénica a través de la articulación de la materialidad del significante: "C'est sont nos actions qui, *malgré nous*, font percevoir notre expressivité. Ce n'est pas le *vouloir exprimer* qui décide de l'action de l'acteur. Le *vouloir exprimer* ne décide pas *quoi faire*. C'est le *vouloir faire* que décide de l'expression de l'acteur" (1982: 84). La nueva pregnancia simbólica del cuerpo se desdobra así en la duplicidad de la marioneta respecto del actor de Tadeusz Kantor, pero también en la disposición temporal del gesto de los personajes que da lugar a la exploración dramática del tiempo, dando lugar así a una nueva morfología significativa. No obstante, llega a su supremacía en esa práctica del arte de silencio por antonomasia que es el mimo, técnica a partir de la cual el cuerpo deviene una estructura móvil y el único

encuentro entre el espectador y el actor se produce por la mediación de cuerpos desnudos, casi velados. Toda vez que el rostro se oculta, se obliga al cuerpo a que adquiera su máxima expresividad para reemplazarlo, dando lugar a la revelación mediante el autosacrificio, que adquiere inevitablemente una relevancia cósmica. De hecho, Decroux expone cuidadosamente el ideario artístico de Craig para acabar reconociéndose en él, en su énfasis sobre el cuerpo indomeñable incapaz de dar cuenta de los mandatos del espíritu. En efecto, las cuestiones clave de la poética de Decroux, como vimos, consagran definitivamente el cuerpo como "escultura móvil", invirtiendo la jerarquía tradicional expresiva psicológica en la preponderancia del torso, cuyo grosor y pesadez han de controlarse al milímetro (De Marinis, 1981). La técnica de la decapitación, también practicada por Rodin, deja fuera de lugar la tiranía del rostro: esta naturalidad es fortuita y deleznable, porque no puede contrahacerse, mostrar la fuerza del alma.

De Craig recoge y agradece Decroux una cita elogiosa hacia el drama mimado y un artículo entusiasta sobre su teatro de presencias, y su indagación en esta transformabilidad infinita de lo somático cuya forma de maleabilidad ha de acusar el virtuosismo y la duración ahistórica y trascendental de una marioneta ideal. En uno de los escritos más rigurosos y justos sobre el director inglés, que excepcionalmente incide en la conspiración de silencio que lo había rodeado en los últimos años (extracto de una conferencia impartida en la Universidad de París con motivo de la apertura del año académico, vid. 1963: 19-28), se auspicia con la mayor complacencia el nuevo acontecimiento teatral sobre la metáfora perfecta de la estricta geometría sacral de los cuerpos que formará la base de numerosas aproximaciones corporales al teatro y sancionará la fecundación mutua de coreografía y arte escénico desde Grotowski, Barba, Kantor, *Living Theatre*, Bob Wilson, Ariane Mnouchkine, Pina Bausch o Peter Brook, por

nombrar sólo algunos. Con él se instaura definitivamente en la escena moderna el mito de un cuerpo desnudo sobre un escenario desnudo en silencio (Lecoq, 1987: 63), cuerpo fundamentalmente impuro que hay que rehabilitar físicamente como material para contener su rebelión, someterlo, doblegarlo, esculpirlo: "c'est ainsi que regarde le corps celui qui se propose de faire une marionette ou une maquette articulée pour le sculpteur" (cit. en ib., 66).

Quizá por ello, como hemos dicho, frente a los espíritus malignos que evidencian la escasa efectividad práctica de la labor craigiana, Decroux se propone demostrar cómo este rechazo de hacer cosas fue "beau comme un silence" (1963: 25) y tan elocuente como sus silencios dramáticos. Consideramos por ello sus palabras, aún hoy, como el homenaje más decidido sobre Craig (28), quien expone los fundamentos no sólo de la epistemología de trabajo del actor sino de toda la epistemología teatral del siglo XX: "En disant que la tâche ne pouvait se conclure dans l'état de choses occidental, Craig avait donc vu clair. Que celui qui vainquit sans les armes requises où Craig eût voulu vaincre lui jette la première pierre. Que celui qui vit clair lui jette la première fleur".

8. HAMLET EN MOSCU: LA METAFORA DE UNA SINTESIS IMPERFECTA

8.1 GORDON CRAIG EN LA CORTE DE ELSINORE.—

Si, como afirmó Borges, es posible acariciar la idea de que la historia de la literatura casi infinita reside en un nombre, podemos atribuir a Craig, sin duda, el de Shakespeare, para a partir de él descifrar las claves imaginarias cabalísticas de ese cuadrante geomántico que sirvió de inspiración al universo de sueños cósmicos de Craig. Shakespeare (o Hamlet, para nuestro propósito son absolutamente intercambiables) fue una necesidad mental a lo largo de su vida, una obsesión persistente e incluso delirante, quizá su único postulado irrenunciable, si bien como todos los demás de contornos desdibujados en la imprecisa definición nominalista y tautológica. Y, por supuesto, "nuestro mejor caballo", como apostillaba en relación a las glorias futuras de este teatro inglés que desde siempre había jugado con Shakespeare su mejor baza institucional. No obstante, mantuvo con firmeza su creencia en la irrepresentabilidad del corpus shakespeareano: tales obras eran perfectas para ser leídas, y difícilmente su brillantez podía necesitar un suplemento visual. Así, poner en escena a Shakespeare constituía un auténtico acto *contra natura*, casi un sacrilegio que obscurecía la rutilancia gloriosa de sus perfectos poemas dramáticos; como bien sabían los exégetas medievales, la escritura de Dios era enigmática pero al mismo tiempo precisa e inviolable, al dejar patente

en su misma disposición la ignominia afrentosa de la redundancia: "If you cannot understand that Shakespeare's Plays are unactable and yet are the best stuff on which to rebuild the English Theatre of 1920 - then you cannot understand a paradox" (1919: lii).

Es, pues, con esta insólita paradoja, así como con el oxímoron de *Hamlet*, con la que hemos de habérmolas para acabar de officiar toda una ceremonia de nihilismo poético en la que siglos de historia se disuelven como un puñado de polvo entre los dedos. Porque Craig acabó demostrando con su propia vida lo que con pertinaz obstinación había intentado explicar en un sinnúmero de escritos y declaraciones: Shakespeare era una quimera y, en realidad, no había existido nunca, idea no tan descabellada como pudiera parecer a primera vista, porque en realidad indirectamente afirmaba la supervivencia de Schopenhauer y Swedenborg. De esta forma, *Hamlet* se convirtió en una metáfora polivalente, el elemento nodular de su teoría, de su práctica y también de su propia existencia, porque estaba convencido de que el papel de Hamlet podía representarse en la vida con una pureza impensable para la escena. Confinando en su simbolismo el alma de su vida pública y privada, deliberadamente cifró en él su mejor interpretación; en un ejemplo de maestría suprema, el virtuosismo debido a su único personaje. Así lo pone de manifiesto Payne: "His art was, therefore, an act of private rage played out creatively on the public stage. Like many who undertake such a psychological strategy, he need an all-encompassing metaphor to justify, organize and explain his actions to himself and the world. He found that metaphor in *Hamlet*" (1987: 315-316). Para interpretar su papel, Craig siguió en todo punto su programa de disciplina para actores, las etapas que fundían la impericia habitual en el teatro de su tiempo para dar paso al mayestático estado de revelación que preconizaba el autotelismo del símbolo. Fantasear con Hamlet era una cuestión más importante que la autoafirmación personal, puesto que le

proporcionaba un marco idílico para dotar de sentido a sus reformas y sus ansias de destrucción para con el teatro existente. No será del todo irrelevante, en consecuencia, desbrozar los tres estadios que postuló con tanta obstinación para comprender en Hamlet la suprema hierofanía.

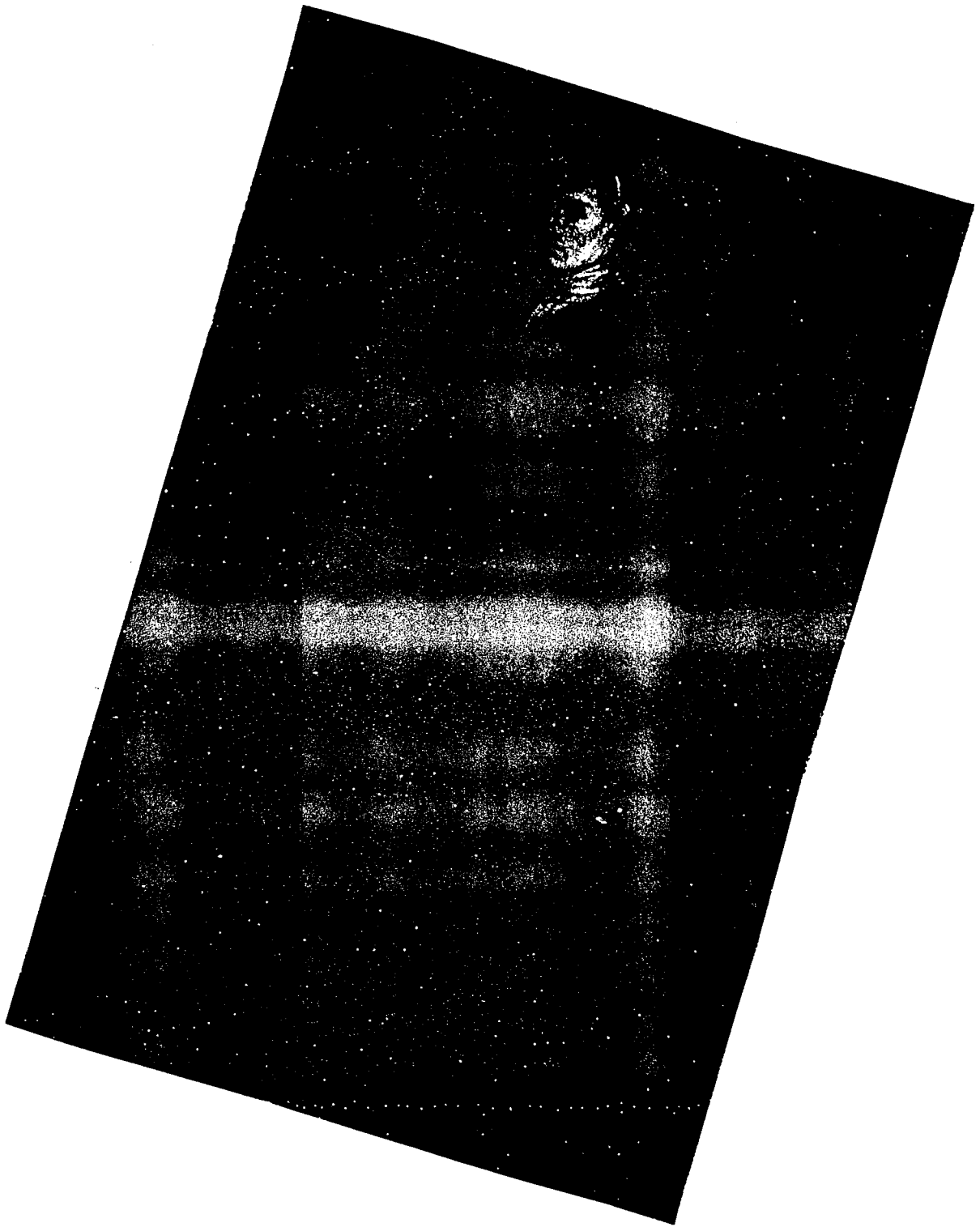
8.1.1 Personificación.--

"Hamlet almost seemed to me to be myself - yet I was not born a prince - nor a melancholy lad. But I came ever nearer and nearer to Hamlet, until he seemed to me if not to be myself - to be the nearest thing to me. (...) And so in in my life too - so I felt. *Hamlet* was not only a play to me nor he a rôle to be played - I somehow or other lived Hamlet day by day (...) I too had lost a father - I too saw my mother married to another - I exaggerated these things then and supposed my stepfather might well have poisoned him in his orchard at Harpenden as he slept. And sleeping, vanished. For one day I perceived that he was not there any longer - I needed him - and he only came in darkest visions" (Craig, 1957: 162). Es ésta una de las tantas manifestaciones en las que Craig se identificaba plenamente con su héroe, identificación que, como indicábamos anteriormente, siempre se produce en un doble plano, personal (un Craig edípico y fuertemente nostálgico de la autoridad paterna) y profesional (Craig como revolucionario que acaba con el actual estado de degeneración del teatro y que, en un auténtico acto de autoinmolación, siembra la semilla de la nueva religión del arte: tal es su misión, a ella habrá de consagrar toda su vida, aunque no le es dado ver la forma en que fructificará; aumentese con resonancias bíblicas al gusto personal).

Su peculiar obsesión con Hamlet se funde así en primer lugar con la obsesión que siente por su infancia. Esta parece acrecentarse al

final de su vida, cuando en el *Index for the Story of My Days* se describe reiteradamente de forma victimizada, sujeta siempre a esa dosis de conservadurismo transformador de la domesticidad anodina burguesa en la añoranza más preciada, instancia que, frente a los pretenciosos franceses, nunca podría ser reencontrada a voluntad. El triángulo amoroso de Craig que marcó su edad temprana estaba formado por personalidades poderosas y reconocidas en los medios artísticos victorianos: Ellen Terry, Henry Irving, William Godwin. Tres de sus libros principales, *Henry Irving* (1930), *Ellen Terry and Her Secret Self* (1931) y el *Index to the Story of My Days* (1957) parecen suponer auténticos actos catárticos de liberación emocional dedicados a hacer justicia a cada una de estas figuras, si bien desde una inevitable parcialidad. Ante todo, por tanto, constituyen una forma de exorcizar obsesiones largamente persistentes, que en ocasiones parecen respaldadas por una sobresubjetivización extrema, por una visión peligrosamente distorsionada. Es necesario, por ello, traer a colación una breve noticia biográfica que ubique la usurpación imaginaria que traduce su drama personal dentro de sus justos límites. Así por ejemplo, su condición de hijo ilegítimo fue algo que le persiguió a lo largo de su vida, y que le hizo interiorizar un enorme sentimiento de culpabilidad.

El padre de Edward Gordon Craig, E. W. Godwin, fue un arquitecto afamado que había realizado algunas incursiones en el teatro, principalmente en puestas en escena suntuosas y veristas, abundantemente documentadas con material arqueológico. Su madre, Ellen Terry, llegaría a ser sin duda alguna la actriz más famosa de su tiempo. Su compromiso con Godwin se llevó a cabo tras una breve enlace matrimonial con el pintor Watts, experiencia durante la cual ella había abandonado su actividad profesional en el teatro. En este momento, y tras una decisión loable y escandalosa para el puritanismo victoriano, que le supuso el ostracismo por parte de sus familiares e incluso amigos, ella se trasladó



Pintura de W. Rothenstein: Gordon Craig como Hamlet.

a vivir con Godwin al pueblo de Harpenden. De esta unión nacieron Edith (1869) y Edward Gordon (1872). Durante estos años hasta 1875, la familia Terry llevó una vida idílica y feliz que Craig describe nostálgicamente con auténtico entusiasmo: Ellen Terry estaba al cuidado del hogar, de sus hijos y de su marido, lavaba pañales y regulaba rítmicamente los días en la satisfacción anodina de las necesidades domésticas y en la sobreprotección de los niños a los que se pretendía rodear de un ambiente exquisito y artístico seleccionándoles los juguetes y los grabados. Sin embargo, las continuas deudas de Godwin y los embargos que tuvieron que sufrir en consecuencia provocaron la rotura de esa jaula de oro en la que se había convertido la bucólica vida de Harpenden. En 1875 Ellen Terry no duda en aceptar la vuelta profesional al teatro en la Compañía de Charles Reader, para luego ingresar al año siguiente en la Compañía del Lyceum con Henry Irving. Este fue el principio del fin. Las consecuencias para Craig no se hicieron esperar. En los años siguientes, Edith y él estuvieron al cuidado de diversas niñeras, descritas minuciosamente por Craig en sus memorias, especialmente en lo que se refiere a la absoluta falta de sensibilidad de que hacían alarde al dejar al pequeño Edward gritando aterrizado en la oscuridad sin que nadie acudiese a consolarlo. A partir de los catorce años, se le envió a diversos internados en Inglaterra y Alemania, experiencia dura para un niño tan sensible como Craig, que pide a su madre conservar su "viejo Shakespeare" en la escuela alemana aún cuando no se les permitía ningún libro en inglés. Su desinterés es absoluto hacia las materias lectivas, e incluso se muestra bastante indisciplinado, aunque, al fin y al cabo, sus escapadas tengan por objeto contemplar la belleza del paisaje teutón.

De esta forma, frente a la realidad de los hechos -aunque su distorsión no era consciente-, Craig no dudó en describir su infancia como etapa de abandono desprovista de los cuidados y ternura necesarios a los grandes hombres. Desde luego, nunca le perdonó a su madre su gran

genialidad, a la vez que su fascinación por ella nunca dejó de procurarle sentimientos ambiguos. Se diría que su afecto va más allá del cariño filial, y se convierte en un amor egoista y posesivo. Como veremos a continuación, el único personaje del drama de *Hamlet* que no está absolutamente tipificado o definido es el de la reina Gertrudis: al igual que ella, Ellen Terry muestra una doble personalidad, la de madre amante víctima de la adversidad, pasiva y sufriente, y la de mujer casquivana, seducida e infiel, también ella corrompida (Craig, 1931). Las ambivalencias a que da pie esta doble óptica se llevan hasta sus últimas posibilidades, pero sobre todo, éstas nacen inspiradas por Ellen Terry, que a su manera también encarna este maniqueísmo desde la visión sesgada de Craig: por una parte está Nellie, la joven madre cariñosa y amante del hogar, dedicada al bienestar emocional de su familia y por tanto realizándose en la función más noble de toda mujer ("solaz del guerrero", en la expresión de Nietzsche); a ella se opone la actriz públicamente reconocida, Ellen Terry, volcada en la superficialidad de su genio en la escena y capaz de pagar el alto precio de su vida privada y la de los suyos por la adulación que le proporcionaba el mundo de las tablas. La indulgencia y amor maternal sin condiciones de Nelly frente a la gran actriz que defiende los experimentos de Craig de forma dubitativa, y que se lamenta de la vocación frustrada de su hijo como actor, aunque acabe siendo, en último término, la que respalda financieramente sus proyectos, minucia que a Craig le pasa por completo desapercibida.

Cuando Craig escribe *Ellen Terry and Her Secret Self*, por tanto, está dando muestra de tales sentimientos contradictorios, de estas fuerzas en pugna que enfrentan el aparente triunfo de la excelsa actriz en vida frente a la madre amorosa de la estancia bucólica en Harpenden que es la que vence en el recuerdo personal de Craig, la auténtica Ellen amante de Godwin y nutricia. En cierto modo, Irving se había interpuesto

entre el amor de Godwin y Nelly, a la manera de Claudio, y podía considerarse por tanto responsable del predominio de la actriz superficial y de ese distanciamiento para con Edward que marcó, al parecer, tan profundamente su infancia. Si bien Ellen Terry se casó de nuevo con Charles Kelly, este matrimonio fue breve (hasta 1880) y este actor no llegó a ser tampoco el padre que Craig siempre echará en falta. A su manera, Irving hacía las veces de figura paternal, si bien severa, y su influencia se debía, más que a una relación de afecto, a la admiración que provocaba en el jovencísimo actor, quien durante toda su vida lo consideró una figura enigmática y misteriosa. El recuerdo del padre rechazado se vuelve así una imagen idealizada, Craig considera a Godwin el gran artista incomprendido de su tiempo, aislado de todos y traicionado por aquella que lo amó y podía haberlo redimido, Ellen Terry, figura con la que era posible identificarse, a la vez que, en la mitología personal del autor, esa guía espiritual que le hubiera sido tan necesaria al emprender sus reformas teatrales. Las reimpresiones de sus escritos en *The Mask*, contradictorios con las propias ideas de Craig en su defensa a ultranza del verismo arqueológico, son únicamente una muestra de esa necesidad irreprimible que sintió siempre de asumir el legado espiritual de su padre, de cuya versatilidad artística sólo se dió cuenta en un libro tardío, *The Conscious Stone* (1949), biografía de Godwin escrita por Dudley Harbron, que Craig definía como auténtico reencuentro con sus raíces. No tardó en identificarse con el modelo de artista heterodoxo que le había proporcionado su padre. Ello explica que la reivindicación que lleva a cabo no afirme tanto el ideario artístico de Godwin como su papel social marginal como artista incomprendido y plagiado, así también traicionado por su musa artística (en su caso, Isadora Duncan sustituiría a Ellen Terry). Nunca realizó la más breve crítica sobre la actitud de su padre, sus despilfarros económicos o su absoluta falta de adaptabilidad a la convivencia ordinaria. Por el contrario, todas sus manifestaciones aspiran al encumbramiento de su

figura y de su labor artística de forma incondicional.

Al mismo tiempo, su misión superaría la de sus progenitores, en una síntesis insospechada y parricida; es así como se ha de entender la asimilación constante de Irving -figura paterna sustitutoria- con la *über-marionette*, metáfora del perfecto autocontrol que señalaba al mismo tiempo el virtuosismo incomparable en el cénit de un arte que, necesariamente degenerado en los tiempos modernos, habría de alumbrar una nueva imagen en el escenario. Por lo demás, el verismo arqueológico defendido a capa y espada por Godwin no suponía para Craig incongruencia alguna: extremando los resabios arqueológicos o veristas se dejaba entrever un nuevo estadio aún más perfecto, capaz de prescindir de la imitación rigurosa de las formas realistas; sólo un paso más y se llegará así al pleno desarrollo de las formas imaginativas, que no era ya tarea suya mostrar al mundo. Por lo demás, en las fabulaciones simbólicas que le gustaba tanto esbozar, su nacimiento daba lugar a la fértil conjunción del arte de la arquitectura (Godwin) con el del teatro (Ellen Terry) de la cual nacería un nuevo arte, al igual que el mundo, la materia, los cuatro elementos y el espacio -principios masculinos-, se fundían alquímicamente en el círculo mágico o *mandala*, con el espíritu y el tiempo -principios femeninos- para producir la piedra filosofal, el nuevo arte del teatro basado en el perfecto movimiento (Eynat, 1987: 3-12; 134-136). En la realización exitosa de tal misión se encontraba, por tanto, no sólo el sentido de su vida, sino la de todos aquellos que le rodeaban, para edificar sobre las ruinas fastuosas de Elsinore los cimientos de una nueva ascesis, esa revolución tan necesaria para que todo siguiera, al fin y al cabo, igual. Pero, ¿acaso no era lo estático la destilación suprema del movimiento, acaso el perfecto equilibrio no resultaba ser sino el dinamismo inherente al sometimiento continuo a la completa estabilidad?

Vemos así como su subversión del orden existente no admite de ningún modo una ruptura iconoclasta con el pasado, sino que constituye la herencia espiritual de sus progenitores y a su vez una especie de rito iniciático que pretende restaurar un nuevo Grial, el alto valor de la antigua liturgia, desde unas claves indisolublemente ligadas a su drama privado. Por lo demás, su notable familiaridad con el personaje de Hamlet se hace patente en todos los campos de su actividad: había actuado personificándolo en 1896, su puesta en escena en Moscú le supuso casi cuatro años de trabajo febril en la puesta en escena, y miles de bocetos intentan plasmar gráficamente las múltiples impresiones que pueden adecuarse a la atmósfera sagrada en la que tenía lugar el drama, que en parte ilustraron la edición del *Hamlet* de Cranach Press, editada en 1928 pero cuyas figuras negras habían sido diseñadas por Craig mucho tiempo antes.

Con esa imprecisión que tantas veces caracterizó sus manifestaciones, Craig no se cansó de definir en términos hiperbólicos la figura de un Hamlet triunfal, arrogante y justiciero, "fuego", "imaginación", "belleza", "justicia" o "ley espiritual" en sus escritos. Figura solemne, de cabellos leoninos y de apariencia clásica, en realidad constituye el personaje nodular de una obra que es únicamente producto de una única conciencia, que escinde maniqueamente las fuerzas del universo, y dobla con su figura la sacralidad del mundo, a expensas del acto catártico de su sacrificio. Así lo define magistralmente Craig, como un santo con licencia para matar ("Hamlet is a saint...yet loves Ophelia...in that he is a saint; yet kills Polonius...in that a saint... How so? you ask. Because he is the creation of Imagination, because a poet give birth to him. He is no reality", *Mask* 1915: 114), y que Payne puntualiza, "Hamlet as saint and martyr, the impresario totally in control of the action who willingly orchestrates the death of many and the sacrifice of self in order to bring rest and purity to a corrupt and

vain world" (316). Tal esquematismo, casi inconcebible, supone la intrusión en ese segundo estadio de la interpretación que Craig concibe como virtuosismo máximo de lo mimético. Nos encontraremos con un Hamlet, pues, del mismo tamaño que nuestra concepción moral del universo.

8.1.2 Interpretación.-

Como se deduce lógicamente de todo lo anterior, inexcusablemente la metáfora de Hamlet se había convertido para Craig en la búsqueda del Santo Grial mismo, en la misión legitimadora del derecho divino de los reyes junto con el antiguo estado de cosas y la antigua fe, pero al mismo tiempo atendía a su posibilidad misma de revelaciones proféticas insospechadas. No es de extrañar, por tanto, que lo ponga de manifiesto el propio Craig: "Hamlet is the story of the Theatre" (en Senelick, 1976: 74). Ahora bien, en múltiples ocasiones, Craig manifiesta que los personajes de Shakespeare no son entidades psicológicas, seres de carne y hueso, sino arquetipos, y por tanto figuras desprovistas de especificidad propia. Los héroes de Shakespeare son, pues, uno y lo mismo, personajes planos que no admiten complejidades psicológicas y cuya densidad dramática se produce en virtud de su indeleble heroicidad trágica. Ahora bien, ¿por qué parte precisamente Craig de Shakespeare y de su personaje más emblemático para dotar de legitimidad a un arte degenerado?. Probablemente la respuesta habremos de encontrarla en la encrucijada de un nuevo movimiento que reacciona frente a las doctrinas naturalistas, y a las que opone la presencia insondable del individuo sometido a fuerzas ignotas, a un destino hostil las más de las veces, y a la inexorabilidad de la muerte. Se hace gala sí de un sentido trágico de la existencia apropiado para los grandes y majestuosos temas shakespeareanos, combatiendo de raíz la evidencia del positivismo sociológico que explicaba al individuo y la sociedad en

función de su medio y por tanto advertía en el mundo relaciones objetivas que podían ser alteradas mediante la intervención de fuerzas conscientes, a la manera de Brunétiere o Zola. En este sentido, no podemos olvidar tampoco que las primeras obras de Maeterlinck (*La princesse Maleine* o su volumen de poemas titulado *Serres chaudes*), así como sus ensayos posteriores, parecen inmersos en esta misma atmósfera shakespeareana de profundas resonancias metafísicas, lo que ha recibido tanto elogios superlativos como acusaciones de plagio.

Como demuestra convincentemente Hays (1986), sin embargo, sería erróneo resolver como mera "influencia" lo que a todas luces se demuestra como forma de aserción personal, no sólo en el caso de Maeterlinck sino también en el de Craig, frente a las concepciones dramáticas decimonónicas. En efecto, para ambos autores la utilización de Shakespeare sirve de justificación explícita a su propio universo imaginario, ese mundo de fantasmagoría y ensueño en el que el individuo permanece ajeno a todo contacto con lo real, ya sea atrapado en unas rejillas de cristal esmerilado que distorsionan el mundo exterior -Maeterlinck- o como única realidad en la escena, dando lugar así a un Hamlet casi autista que proyecta su propio drama, tamizando a través de su mirada la intriga y el resto de los personajes, que carecen así de especificidad propia alguna -Craig-. La incomunicabilidad y el aislamiento están garantizados, por lo tanto se lleva a cabo así un rechazo total tanto del drama psicológico como del conflicto naturalista.

La reivindicación de Shakespeare se produce, en consecuencia, tanto en Maeterlinck como en Craig, en la necesidad de inventar la propia identidad y consolidar sus premisas artísticas, puesto que carecen de modelos a la vuelta del siglo que doten de peso específico a las reformas emprendidas. Como pone de manifiesto Hays (54-56), toda una tradición inglesa de pensamiento había transmitido la herencia shakespeareana a

través de Coleridge y Carlyle, genealogía que, en la reivindicación de un pasado ideal y de una historia literaria viva, habría de garantizar al artista el papel de privilegiado portavoz de su época (le estaba dado inventar la fábula de sus obras, pero de ningún modo la moralidad de las mismas). El poeta/artista-intérprete inmortalizará su tiempo, trascendiendo los límites de la historia y la subjetividad; de esta forma, el público filisteo no podrá ya reconocerse en los dramas, más bien corresponderá al poeta/artista-intérprete eludir la precariedad del presente y consagrar su obra en la historia de las formas y de la evolución del espíritu. Shakespeare constituirá, pues, el modelo de esa tradición heredada a través del cual se rechazan las experiencias naturalistas y se muestra una humanidad sometida al influjo de presencias invisibles y fuerzas ocultas (Pasquier, 1958). Se trata de acentuar la dimensión metafísica de la existencia, la tragedia de lo incomprensible cotidiano (así titula Maeterlinck uno de sus ensayos más famosos, "Le tragique quotidien") y es ésta la concepción que cabe así mismo señalar en el primer Craig, que defiende la importancia de los fantasmas en las obras de Shakespeare como elemento primigenio, punto axial del mundo sobrenatural que invade la escena (recordemos que ya Novalis había entrevisto la importancia de los espíritus en Shakespeare). Por lo demás, era éste el elemento que mostraba lo desacertado de las puestas en escena de Shakespeare habituales en su tiempo, que desestimaban el valor real de estos elementos insondables y siempre presentes ("sightless substances" los llama Craig, 1911: 272) que se perciben aún cuando no se ven y constituyen un elemento indispensable en la grandeza trágica de sus dramas. Ello explica dos importantes cuestiones en relación con Shakespeare, según nuestro autor:

a) En primer lugar, ilustra con toda claridad el hecho de que tales obras son el modelo sobre el que se va a basar el arte escénico del futuro, aunque sean irrepresentables por sí mismas (la célebre "paradoja").

b) La abundante documentación gráfica que sobre el repertorio shakespereano nos ha legado Craig traduce en términos oníricos no una anécdota, sino un ambiente, esto es, una atmósfera determinada, que constituye en sí la esencia de la escena.

En relación al primer punto es imprescindible hojear "The Ghosts in the Tragedies of Shakespeare" y "Shakespeare's Plays" (1911: 264-280; 281-285) donde desarrolla la persistente presencia de lo sobrenatural en las tragedias isabelinas. Acusan, pues, estas obras, una duplicidad trascendental más allá de toda lógica, por ejemplo, el fantasma del padre de Hamlet resulta ser "a momentary visualization of the unseen forces which dominate the action and is a clear command from Shakespeare that the men of the theatre shall rouse their imagination and let their reasonable logic slumber" (266). Esta nueva dimensión, por tanto, es intraducible: no existen "transcodificaciones", si se nos permite el término, de sustancias espirituales, en primer lugar por su intangibilidad y en segundo lugar porque tales presencias ocultas poseen carácter ontológico pleno, por lo que, para representarlas, la mera figura humana del actor es totalmente inadecuada, una indigna contaminación de lo empírico. Ya Goethe había manifestado que la representabilidad de Shakespeare era una entelequia, así como Lamb había reiterado la incompatibilidad manifiesta de sus dramas con las tablas, no obstante Maeterlinck argumenta esta tesis antigua de manera similar a Craig en un texto escrito poco después de su primera obra dramática, *La princesa Malenie* (1899), que parece preludiar la estética de sus dramas para marionetas: "The majority of the great poems of humanity are not meant for the theatre. *Lear, Hamlet, Othello, Macbeth...* cannot be acted, and it is dangerous to see them on the stage (...) The specter of an actor has dethroned him, and we can no longer remove the usurper from our dreams...Every masterpiece is a symbol, and the symbol can never sustain the active presence of man...Perhaps we should eliminate living

beings from the stage entirely" (Cit. en Hays, 1986: 56).

En lo que se refiere al segundo aspecto, hay que tener en cuenta que lo sobrenatural no es un aspecto más de los dramas de Shakespeare sino que domina toda la acción. Tal misticismo no sólo lo impregna todo, sino que además lo dota de sentido: "In *Macbeth* the air is thick with mystery, the whole action ruled by an invisible power; and it is just those words which are never heard, just those figures which seldom shape themselves more definitely than a cloud's shadow, that give the play its mysterious beauty, its splendeur, its depth and immensity, and in which lies its primary tragic element" (Craig, 1911: 268). Así pues, es imposible "traducir" a Shakespeare de forma literal (ser capaz de mostrar la densidad de la atmósfera hipnótica e irreal que constituye el medio natural de la obra cuando la leemos); su puesta en escena únicamente ha de tomar como punto de referencia imprescindible la terrible belleza hipnótica de lo espiritual, de esa sustancia alógica que conduce el desarrollo de cada escena, lo que en realidad supone ser conscientes de la dimensión moral del drama. En virtud de ello, incluso las fuerzas del mal invocadas por Macbeth y su esposa no son tales realmente, sino espíritus justicieros, lo que supone imaginarlos "as we picture the militant Christ scourging the money-lenders, the fools who denied Him. Here we have the idea of the supreme God, the supreme Love, and it is that which has to be brought into *Macbeth* on the stage" (274). En su recontextualización shakespeareana, por tanto, inscribe visualmente un relieve de carácter trascendente que, de un modo u otro, se advierte también en el resto de su teatro, dominado por las líneas plásticas ascendentes y sobrehumanas que enfatizan, frente a la minúscula figura del hombre, la presencia de lo invisible y lo sagrado, las fuerzas ajenas a lo "demasiado humano" y que sin embargo ejercen sobre él sus despóticos designios.



Figuras negras, 1909. *Hamlet saludando a los actores.*



Figuras negras, 1913. Yorick.



Figuras negras, 1913. *Mujer.*

8.1.3 Revelación.-

La identificación personal de Craig con Hamlet, "Hamlet soy yo" culmina, pues, con la lectura de Shakespeare como promisorio virtualidad teatral decantada en la eliminación de elementos espúeos, "Hamlet es la historia del teatro", en lo que supone, en opinión de Craig, una auténtica revolución sin precedentes que conforma el arte como sucedáneo de la religión, traumático mal menor que reinstaurará la megalomanía de un orden social sin fisuras, de jerarquías incontestables presididas por la eterna reviviscencia de una absoluta armonía estética. Si bien podemos considerar tal lectura estratégica del canon literario dramático como una concesión a lo que Marotti describe como "tradición metafísica típicamente inglesa", asimilable en general a las vanguardias idealistas de principios de siglo, opinamos que el objetivo de esa futura revelación que plantea Craig es de máxima importancia en la historia de las recontextualizaciones epocales y subjetivas que se enfrentan con el desafío del teatro isabelino. En principio, el problema con el que nos tropezamos inevitablemente es el de la *transcodificación estética*, o si se prefiere, el de la recontextualización dramática, el viejo problema de cómo representar lo antiguo (Pavis, 1986), al que ya tuvimos ocasión de referirnos en otro lugar (vid. "El advenimiento del director"). Es decir, cabe atisbar la existencia de diferentes opciones estéticas e ideológicas que traspasan los textos objeto de escenificación, y que desde luego, podemos aventurar ya desde el principio que incluso en sus pretensiones de fidelidad absoluta, de verismo arqueológico, suponen una distorsión respecto del soporte textual en mayor o menor grado. Independientemente del objeto de especulación, es este caso de ese quimérico hito clasicista que se ha dado en llamar Shakespeare, existen varios modos de acercamiento al texto (como de cualquier obra que se podamos describir como "clásica" o "legible"), que suponen el riesgo de asumir la teatralización de lo literario, en el reconocimiento implícito

de que la transposición lineal es inconcebible. Estas pueden reducirse a dos opciones básicas:

a) Retornos arqueológicos; veristas o espectaculares y

b) Ficcionalización de Shakespeare, que admite a su vez un doble matiz:

- *figurativización*. - Lectura de la obra desde nuestro propio tiempo (teatro épico, *agit prop*, propuestas psicologistas). Es decir, se hace de Shakespeare un texto "legible" (viejo contenido, nueva forma Hamlet con traje moderno, por ejemplo);

- *abstraccionismo*. - Traducción de Shakespeare a un nuevo lenguaje escénico o visual, texto "escribible" (contenido insustituible en relación con la forma).

Hay que reconocer, por otra parte, que Shakespeare constituye así mismo un foco de tensiones entre tradición y vanguardia, entre características nacionales e influjos continentales (vid. Curti, 1984). En este sentido, Craig constituye un hito singular en su asimilación personal de la línea tradicionalista de puesta en escena de *Hamlet* y las nuevas propuestas escénicas respecto de los clásicos que suponen las vanguardias europeas, en lo que supone la reivindicación de las nuevas condiciones escénicas del drama.

En lo que se refiere a la primera corriente que hemos delimitado, la de los retornos arqueológicos, veristas o espectaculares, hemos de reconocer para la conformación de tal modelo escénico la composición del público asistente al teatro, composición que desde la homogeneidad de principios del XVIII sufrió una transformación gradual a finales de siglo y principios del XIX, de acuerdo con la cual el teatro deja de estar ya realizado según el gusto de las clases dominantes y admite una audiencia de mayor espectro, que comprende también, de acuerdo con la mayor democratización de la sociedad, las clases burguesas en alza. Esto supone atender gustos menos cultivados y selectos, más

inclinados hacia el aspecto espectacular y sentimental de lo representado. El aparato escénico se acomoda así también a los nuevos gustos burgueses, tanto en la mayor amplitud de los escenarios como en la mayor tramoya y la importancia desmesurada que se otorga a los aspectos visuales del espectáculo. En relación con la puesta en escena de Shakespeare, más en concreto, tales transformaciones se acusan en dos desarrollos básicos según Booth (1976):

a) *Estética pictórica*, en la que el teatro se convertía en una especie de manuscrito "iluminado", una sucesión de ilustraciones sobre los versos de Shakespeare, lo que llevaba incluso a interpolar escenas que no tenían finalidad representacional y sólo eran descritas por el autor. Esto implicaba concebir la acción en términos predominantemente pictóricos, de forma que la trama argumental dejaba de desarrollarse ante unos lienzos pintados para integrarse forzosamente en ellos y dar lugar a una composición pictórica tridimensional. Por lo demás, el componente básico de estas puestas en escena estribaba en la magnificencia espectacular, y el despliegue incesante de la tramoya escénica, supeditando así la intriga y la psicología de los personajes en aras de la verosimilitud de la acción.

b) *Estética historicista*, que desde el didactismo que imperaba en la sociedad victoriana intenta trasvasar a la escena los recientes descubrimientos arqueológicos con una fidelidad casi extravagante, y que sufrió el importante influjo del medievalismo gótico del movimiento romántico. Esta tendencia llegó hasta el extremo de introducir disquisiciones eruditas en los preámbulos de la representación sobre fuentes y autoridades. Por otra parte, ambas tendencias -estética pictórica e historicista- coexistían en el teatro profesional victoriano y generalmente se asimilaban en las compañías más famosas de su tiempo, desde el empresario-actor Macready hasta Charles Kean, desde Irving hasta incluso Beerbohm Tree, medio siglo más tarde.

En lo que respecta a la segunda corriente que hemos esbozado, *ficcionalización*, hemos de tener en cuenta en ella la decisiva influencia que en la conformación del nuevo paradigma escénico va a suponer, como dijimos, la aparición de la figura del director, que cuestiona radicalmente la función del teatro y propicia la especificidad de un lenguaje escénico que no se considera ya como transformación de lo escrito. Si sus predecesores, compañías de actores regidas por un actor principal, a la manera de Irving, habían intentado la transcripción literal de los dramas de Shakespeare, o la explotación máxima de sus posibilidades visuales -se pensaba que no desarrolladas en su tiempo por falta de pericia técnica, pero desde luego, según la creencia generalizada, totalmente fieles a los deseos de Shakespeare- en la época contemporánea se siente la necesidad de condenar finiquitados intentos de ilustración verista del pasado o la optimización de recursos técnicos espectaculares para intentar explorar las enormes posibilidades dramáticas, y por descontado, morales de la herencia clásica para el drama moderno.

Asistimos así a una recontextualización temporal del canon shakespeariano, sobre la que se ejercerá una transcodificación estética de acuerdo con las nuevas poéticas teatrales, ya sea en términos expresionistas, políticos, surrealistas, etc. Todos estos pueden considerarse intentos de "contemporaneizar" a Shakespeare, cuya licitud puede ponerse en cuestión. La estilización de Craig, sin embargo, constituye un hito significativo en el desarrollo de tal problemática. La desmaterialización que aplica al texto se revela como caja de resonancia de las vanguardias no figurativas de principios de siglo que explora las posibilidades de un lenguaje escénico concreto. En efecto, Craig repite una y otra vez que su obra se desarrolla a partir del predominio de una idea vaga o intuición primera, de la visión mental que ni siquiera produce la individualidad de un texto dramático, sino un

conjunto de obras bajo las que subyace el mismo espíritu, del sentido tornadizo de una atmósfera, en suma, de la epifanía o del relámpago de luz que espolea su imaginación a través de la lectura de Shakespeare. Así lo pone de manifiesto: "I let my scenes grow out of not merely the play, but from broad sweeps of thought which the play has conjured up in me, or even other plays by the same author have conjured up. For instance, the relation of *Hamlet* to *Macbeth* is quite close, and the one play may influence the other" (Craig, 1911: 29).

Al igual que los personajes del insigne autor dramático no eran caracteres en el sentido psicológico, sino arquetipos absolutamente intercambiables ("One difference between Shakespeare and the modern writers is that whereas they deal in men and women he deals in types", *The Mask*, 1915, 7/5: 13), la intriga y el sentido de sus obras son básicamente similares, es decir, su afinidad se establece como revelación de la Idea ("Hamlet is made of Passion...style...Music...and Vision: but not character", *ib.*), y esto se corporeiza en su plena formalización. Se da así la transmutación del cuerpo en signo puro, de lo vivo en lo inanimado, internándonos de lleno nuevamente en el reino del símbolo trascendente; ello es lo que permite a Clark (1982) demostrar con contundencia que Shakespeare es la clave de su concepción mística y ceremonial del teatro, ya que su nuevo arte surge de la imposibilidad misma de representarlo, de traducir su forma a otro lenguaje, de la inefabilidad sublunar de sus obras. Sus ideas corroboran múltiples manifestaciones en este sentido de Goethe, Hazlitt, Schlegel, Tieck, Shaw, Granville-Barker o Chambers: la intensidad poética de Shakespeare era intransferible fuera de su medio, y precisamente porque constituye el cénit del arte poético se constituye en modelo abstracto del grado de espiritualidad a que aspira el ideal artístico del drama poético de Craig, donde es inadmisibles la redundancia. Por eso para leer a Shakespeare como se debe hay que ser un poeta, un medium (no sin razón,

como dijimos, se ha llamado a Craig "poeta de la escena") y por eso defiende con ahinco que Shakespeare es una criptografía sagrada, una ideal mítico e inalcanzable hacia el que se tiende inevitablemente, una quimera cuya transposición escénica acaba demostrando la inexistencia del propio Shakespeare. Así, "with Shakespeare there's nothing real at all (...) It is a great dream and if we can get the feeling which is in dream and in music then we are near to Shakespeare" (Tutaev, 1962: 18-19).

Se afirma categóricamente, pues, la inexistencia del gran poeta de todos los tiempos, de forma coherente con su planteamiento. Así lo manifestaba estupefacto y con el mayor aturdimiento Mr. Vishnevsky ("There wasn't any Shakespeare: Today it only looks that way. But he never was!", Doroshevich, 1966: 199) cuando entre las *boutades* del director-artista en los encuentros iniciales en Moscú para la discusión del *Hamlet* relegaba la intención del dramaturgo como cuestión de total insignificancia, atajando la cuestión con un terminante "Dunno him. Can't recollect him. Never heard of him. Maybe. What did he do, this gent, yhat you're talking about him?"

- He wrote *Hamlet*.

- Well, good for him! All kinds of plays get written!

- Yes, but you...to stage...in our theatre...

- Excuse me, gentlemen! Somebody wrote some play. Somebody for some reason want to perform it. What's all this got to do with me? Excuse me, gentlemen! I am at the moment thinking of something quite different!" (200-201). Por eso insistía una y otra vez en que los manuscritos de Shakespeare no existían (en efecto, la historia textual de los textos shakespeareanos es muy compleja; por ejemplo, en el caso de *Hamlet*, la obra se publicó por primera vez en el *First Quarto*, texto "basado en la representación teatral de la obra, reconstruido de memoria y lleno por tanto de omisiones y errores", vid. Hidalgo, 1988: 77) por la sencilla razón de que no habían sido escritos por él, sino por un equipo de

colaboradores que habían ido perfeccionando su arte dramático con la experiencia de la escena y las improvisaciones de los actores (Walton, 1983a: 155), haciéndose eco de la eficacia de esa forma de producción artística comunal tan del gusto ruskiniano, que eliminaba de un plumazo el mito del genio individual. Pero sobre todo justificaba por completo la perplejidad de Stanislavski cuando ante las enfebrecidas visiones escénicas de Craig, ante sus descabelladas ocurrencias, no podía menos de exclamar que aquello era otra obra, y desde luego del todo desemejante respecto del *Hamlet* de Shakespeare.

En parte, éste es el motivo por el que el *Hamlet* de 1912, su único proyecto shakespeareano que vió la luz en su periodo de madurez, no pudiese menos de ser considerado un fracaso, exceptuando la breve satisfacción de su vanidad que la inmensa expectación que la obra suscitó le había procurado, y por eso no pudo menos de menospreciarlo al final de su vida a medida que sus recuerdos iban adquiriendo tintes más sombríos -"it's like taking God Almighty into a music hall", dice (en Tutaev, 1962: 19)-. El nunca sería consciente de que este intento fallido supondría una revolución de repercusiones impensables: a partir de ahí el verismo escénico y el emplazamiento histórico para con las representaciones shakespeareanas se muestran un absoluto anacronismo, así como el contenido intelectual de la obra se privilegia en detrimento de factores parciales, tales como la interpretación de los actores o la trama argumental. Por último, la labor del director se expande a través de una idea básica que polariza toda la acción, lo que supone un primer planteamiento afortunado de la problemática de la transformación global escénica del drama, que en mayor o menor medida es inseparable de los postulados artísticos de la modernidad.

Por lo tanto, podemos trazar así una línea imaginaria que deslinda nítidamente un antes y un después de Craig. En cierto modo, las

cuestiones que sigue planteando Shakespeare aún siguen formulándose (sobre si preservar o no la integridad del texto, cómo interpretar a los personajes, si actualizar el vestuario o no, etc; vid. sobre la escenificación de Shakespeare Cole & Krich Chinoy, 1953: 403-440), y difícilmente cabe obtener respuestas unívocas. Entre muchos de los directores contemporáneos, sin embargo, se asimilan las enseñanzas craigianas. Así por ejemplo, Gielgud subraya la necesidad de oponer dialécticamente a la verbosidad del lenguaje poético isabelino la simplicidad máxima de la escena, "the natural simplicity that abounds in Shakespeare must continually alternate with the rich rethorical loftiness of the text, and the actor must somehow capture the two simultaneously in his performance" (406) y admite la importancia máxima del recitado, al que ha de acompañar un movimiento mínimo: "There are many pasages in Shakespeare that really are arias: If the necessary intensity, subtlety, character and truth are to be given them, the audience must not be distracted by too much movement on the stage (407), o como afirma Tyrone Guthrie, lo fundamental es mantener una determinada atmósfera a lo largo de toda la representación, que acentúe su carácter arquetípico, ya que "the text must be inviolate. If realistic scenery cannot -and it cannot- be suitably adapted to the constant changes of environment and atmosphere indicated in the text, then realistic scenery must go" (409). También se habla de la importancia de la sugestión (W. Ball) o de la necesidad de buscar los climax emocionales de la obra, que se hace vehículo así de esas verdades trascendentes inasequibles al materialismo de nuestra sociedad o la pequeña verdad doméstica del actor (Michel Langham). Por último, directores tan prestigiosos como P. Brook, J. Papp o Zeffirelli han puesto de relieve una y otra vez la importancia de transmitir la esencia de Shakespeare, su idea central.

En realidad, esto supone una redefinición en toda regla del arte de la interpretación escénica, como había supuesto Craig. El arte

del teatro a partir de la revolución estética de principios de siglo se independiza por completo de la obra dramática y de su relación de servidumbre respecto de la misma para convertirse en arte interpretativo, temporal. Porque al fin y al cabo -al menos él insitió vehementemente sobre ello- a Shakespeare hay que interpretarlo como si fuese una pieza musical, y en palabras de Brooks, "there is no perfect production of any play, nor is there any final one: like a musician's interpretation, its existence is inseparable from its performance" (423). En cuanto a la forma de representar lo antiguo, el nuevo paradigma escénico actualiza la dicotomía de lo clásico frente a lo moderno, como pone de manifiesto Pavis (1986) haciéndolo saltar por los aires. El único criterio que separa a las representaciones estriba ahora en la puesta en escena y no en el origen del texto escenificado. La subordinación incuestionable a la vertiente escrita del teatro dará lugar al concepto de *adaptación*. Si las reconstrucciones arqueológicas habían obedecido a la búsqueda de propiedades estructurales en los textos -especie de "traducción literal"- su contrapartida dialéctica se basará en un pretendido "desempolvamiento" (*dusting*) de los clásicos que los convierte en contemporáneos; no sólo la ahistoricidad de la que Craig pretende hacer gala sobre el escenario sino también esa modernización del estilo de la representación que va a hacer furor poco después. La obra, pues, se deshistoriza, según esa noción idealista de "desempolvamiento", y su ideología continúa siendo incontestable y válida para los tiempos modernos, como toda obra clásica, en palabras de Pavis (4), "spontaneously ideological".

8.2 GENESIS Y DESARROLLO DEL PROYECTO.

8.2.1 La concepción monodramática de *Hamlet*.

A las siete y media de la tarde del día 5 de Enero de 1912

se puso en escena el mítico y laborioso *Hamlet* en el Teatro del Arte de Moscú codirigido por Stanislavski y Gordon Craig, poco después del aturdimiento que el estrepitoso derrumbe de los biombos móviles había provocado en el ensayo inmediato a la representación realizado justo una hora antes, y que aconsejó apuntalamientos de última hora en la base de las estructuras móviles, paneles que, por lo demás, iban a ser uno de los golpes de efecto indiscutibles de la obra. Como todas las leyendas de la escena, también la historia que se conoce de ésta está sesgada por la genialidad que se atribuye a los participantes y sus recuerdos personales tamizados por el paso del tiempo, desde la célebre biografía de Stanislavski (*Mi vida en el arte*) hasta los múltiples pronunciamientos a que este *affair* dió lugar por parte de Gordon Craig.

Caracteriza a esta producción, sin embargo, el hecho casi insólito de la gran abundancia de material documental que se conserva (diarios de Craig, cuadernos de dirección de Stanislavski así como la trascripción literal de los diálogos de ambos mientras analizaban la obra escena por escena y línea por línea para preparar la representación, según el procedimiento ordinario, a cargo de Ursula Cox y por Mikhail Lykiardopou, secretario éste último de la dirección del Teatro de Arte de Moscú en 1910. La historia de la misma se desarrolló a lo largo de tres años y medio, y su, cuando mínimo, dudoso resultado ejerció un enorme influjo en el panorama teatral de los años cincuenta y sesenta. Su nueva concepción opone básicamente una concepción trágica y una concepción monodramática del mito de *Hamlet*, cuyo desplazamiento genérico es sintomático así mismo de ese nuevo furor antfigurativo y abstraccionista que invade en mayor o menor medida el ámbito de las bellas artes. Se enfrentaban, por lo demás, no sólo dos corrientes artísticas opuestas, naturalismo y simbolismo, sino también dos hombres de teatro de diversa índole. Gordon Craig no era un profesional en sentido estricto, nunca se había ligado, por así decirlo, a los

imperativos del teatro comercial y su concepción del teatro se ha desarrollado únicamente de forma visionaria en sus escritos teóricos, delineando ahí un espacio hasta ahora inexistente en el que el movimiento, el decorado y la voz obtendrían por primera vez la forma autónoma. El texto queda en un lugar secundario, y su estilización decorativa ha de unir el antipsicologismo explícito y una nueva estética deshumanizadora y formal plena de resonancias hermenéuticas en la nueva producción artística. Por su parte, Stanislavski es un profesional experimentado, de talante abierto, respetuoso del texto literario y del público, a quien su perfeccionismo e inquietud artística instan de continuo a la investigación de nuevas técnicas y estilos y al estudio minucioso de su funcionamiento. En sus conflictivas relaciones con Craig merece hacer constar el hecho de que intentará llevar a cabo hasta las últimas consecuencias las ideas de Craig, incluso las más excéntricas, intentando comprender la lógica interna de su proyección escénica, y siendo consciente de su talento artístico, no siempre fácil de asumir en la práctica -entre otras cosas, por la excesiva vaguedad e imprecisión de sus pretendidamente "evidentes" direcciones escénicas- como hubiera sido deseable. Por otra parte, siempre se mantuvo respetuoso con el director inglés, aún cuando sus exorbitantes y continuas exigencias económicas fueran bastante más allá de lo razonable, y supusieran una continua fuente de problemas añadidos para Shakespeare y la dirección del Teatro de Arte de Moscú. De hecho, cuando Luginé-Poe requirió a Stanislavski material sobre la producción del *Hamlet* para una futura representación en París en vista del éxito obtenido, aludiendo con cierta ligereza y desdén al trabajo de ese "amusing and dilettante Craig", Stanislavski prefirió hacer caso omiso de esta petición, cuyos términos le parecieron, sin duda, no demasiado correctos.

La historia de cómo se produjo la colaboración entre estos autores es tan fortuita como muchos de los acontecimientos que

determinaron el decurso de la historia. En este caso, la artífice de la misma fue Isadora Duncan, que en ese momento mantenía una relación amorosa con Gordon Craig y a la que se le alcanzaba el grado de frustración que la imposibilidad de poner sus concepciones en práctica estaban produciendo en él. Stanislavski, gran admirador de Isadora, sólo conocía a través de ella la traducción alemana de *On the Art of the Theatre* y el primer número de *The Mask*, mientras que Craig no había oído nunca antes hablar de Stanislavski y su teatro, prácticamente desconocidos en Europa hasta su asociación con Craig. En cualquier caso, si bien el Teatro de Arte de Moscú seguía la tradición de invitar en la producción de las obras extranjeras a representantes del país de origen, especialmente a los dramaturgos, en este caso fue Craig el que tomó la iniciativa y se dirigió a Stanislavski en respuesta a una imaginaria proposición contractual realizada por mediación de Isadora Duncan.

Por su parte, Stanislavský, que se hallaba en una de sus crisis periódicas de abatimiento, había llegado a sentir la necesidad imperiosa de llevar a cabo innovaciones en su ámbito de acción teatral, que desde sus presupuestos realistas se había convertido en blanco preferente de las generaciones más jóvenes de simbolistas y decadentistas, en constante denuncia de lo que ellos entendían como crisis teatral generalizada. Una de sus máximas preocupaciones al respecto era la total ineficacia de las técnicas naturalistas adoptadas en el Teatro del Arte de Moscú para afrontar el drama poético ("I could weep when I think that I will never be able to produce Shakespeare as I see him in my dream, as I see him with my inner eye: Shakespeare is a marriage of the melody and the rhyme of speech in the natural human voice -the simple, fine, inevitable expression of feeling in action" (en Ilyn, 1957: 6). De hecho, siempre que el el Teatro de Moscú se apartaba del camino del psicologismo fallaba invariablemente. De esta forma, aunque no con demasiada convicción, Stanislavski acabó cediendo a las demandas

de Craig: a) poner en escena una representación shakespeariana, que para el director inglés no podía ser otra -tras una ardua negociación por su parte- que *Hamlet* en el periodo de tiempo que éste había puesto a su disposición (Octubre-Enero) y b) una fuerte suma económica por sus servicios, que no quedaban restringidos a esta obra sino a alguna otra además de la temporada. Por lo demás, las cuatro estancias de Craig en Moscú (Oct-Nov de 1908; Abril-Junio de 1909; febrero-Abril de 1910; Diciembre de 1911-Enero de 1912) dieron lugar a un continuo sucederse de conflictos y malentendidos, experimentaciones continuas y roces que el Comité de dirección del Teatro no podía menos de observar con creciente disgusto. Tan sólo una persona -ni siquiera Craig o Stanislavski- confiaba en el éxito de esta forzada unión: Suler, el ayudante técnico de dirección de Stanislavski, un habilidoso colaborador tremendamente fiel que sirvió de intérprete entre ambos personajes y que admiraba también en alto grado a Craig; en la efectiva realización de la obra cumplió un papel fundamental. Craig, al oponerse a que su nombre figurara con el suyo y el de Stanislavski en el programa de la representación, sin embargo, menospreció de forma absolutamente injustificable su labor.

La puesta en escena de la obra, por otra parte, generó una expectación extraordinaria que se hacía eco en parte de la situación teatral de la propia Rusia, en la que había surtido efecto, sobre todo en Moscú, el clima europeo de cuestionamientos acerca de la naturaleza del teatro y su dirección futura. Así pues, desde mediados de 1890, observamos la influencia tremenda del pensamiento de Nietzsche y Maeterlinck, incluso en un ámbito geográfico tan alejado como el ruso. El naturalismo poético de Stanislavski y la introspección psicológica a que sometía a sus personajes pronto se consideraron agua pasada. Los círculos simbolistas especulaban sobre las posibilidades de un teatro futuro que superara la realidad fenoménica del mundo para atender a su

esencia espiritual, en lo que venía a entenderse como una mezcla de *orchestra* griega y rito gnóstico que indujese una especie de *raptus* o trance hipnótico en la audiencia. Estas ideas cuajaron en el misticismo que parecía atravesar todos los cenáculos simbolistas, así como en las esperanzas puestas en una nueva era política en la que podía darse este tipo de teatro. A partir de 1905, sin embargo, la revolución fallida y la derrota de los japoneses ponen en cuestión no sólo la misión salvífica del teatro, sino la del nuevo renacimiento espiritual que parecía estar a punto de surgir. El teatro se vuelve más teatral y convencionalizado, se reconoce en su historia y sobre todo olvidada tradición improvisadora de los comediantes italianos, una fuente casi inagotable de recursos de investigación a partir de ahora.

Como muestra representativa de estas nuevas inquietudes con respecto al teatro, Senelick (1981) cita una importante antología que se editó en San Petersburgo en 1908, *Teatr: kniga o novom teatre (Teatro: libro sobre el teatro nuevo)*. En ésta contribuían, entre otros, los poetas simbolistas Briusov y Bely, el actor y después director Meyerhold y el teórico marxista Lunacharski, asistentes todos ellos a las tertulias semanales de Vyacheslav Ivanov, cuyo tono esotérico y "mistagógico" se dejaba sentir en los diversos artículos, de forma inexplicable dedicados a Stanislavski. Las concomitancias que se advierten entre los diversos artículos y la poética del propio Craig no tienen nada de extraño: ya hemos puesto de manifiesto que Craig no se caracteriza tanto por la originalidad de sus ideas como por el hecho de haber realizado una síntesis acertada de las mismas que dió como resultado una forma de aproximación teórica sistemática al hecho teatral. En otro orden de cosas, la traducción rusa pirata del alegato craigiano data de 1906 y es probable que la oportunidad de la misma sancione de forma terminante la supuesta degeneración del teatro moderno y la decadencia que encarnaban las concepciones naturalistas auspiciadas en el Teatro de Arte de Moscú.

Sologub, por ejemplo, en su "Teatro de voluntad única" se hacía eco de la necesidad para el teatro de una sola visión que proyectara la puesta en escena como único modo de proporcionar armonía y consistencia a un producto final equiparable a una unidad orgánica. Por su parte, Briusov, en su artículo "La verdad innecesaria" sacaba a colación la incongruencia -denunciada hasta la saciedad por Appia y por Craig- de exponer la tridimensionalidad del cuerpo del actor ante un espacio bidimensional, que frente a esa verdad artificiosa impuesta en la escena de su tiempo proponía el retorno a la verdad inútil del nuevo teatro convencionalizado.

En cualquier caso, no sólo los pronunciamientos sino también los tempranos experimentos de raigambre simbolista estaban en la línea de las reformas craigianas, especialmente en lo que concierne al temprano trabajo de Meyerhold. A éste, que había sido antiguo discípulo de Stanislavski, se le dió licencia para afrontar el reto de la representación de Maeterlinck, si bien sus experiencias no pudieron ver la luz finalmente ante las crecientes dificultades financieras y la falta de convicción de Stanislavski sobre la viabilidad de tales propuestas. En este sentido, resulta bastante paradójico que la verificación de las concepciones de Craig se realizara en el Teatro de Arte de Moscú, que naufragaba invariablemente cuando se alejaba de sus cotas chejovianas (recuérdese si no el horror y profundo desagrado que le produjo a un Craig recién llegado a Moscú la asistencia a uno de los pocos dramas simbolistas que, como concesión a las demandas existentes, se pusieron en escena, el drama de Andreyev *Life of Men*, diseñado por completo en terciopelo negro (motivo por el que la actriz Lilina, esposa de Stanislavski, le mandó rosas al día siguiente al hotel con una nota, "To make you forget the sinister black velvet"; en Senelick: 1976: 60). Además, Stanislavski puso buen cuidado en evitar cualquier tipo de asimilación Meyerhold-Craig, poniendo a buen recaudo cualquier recurso

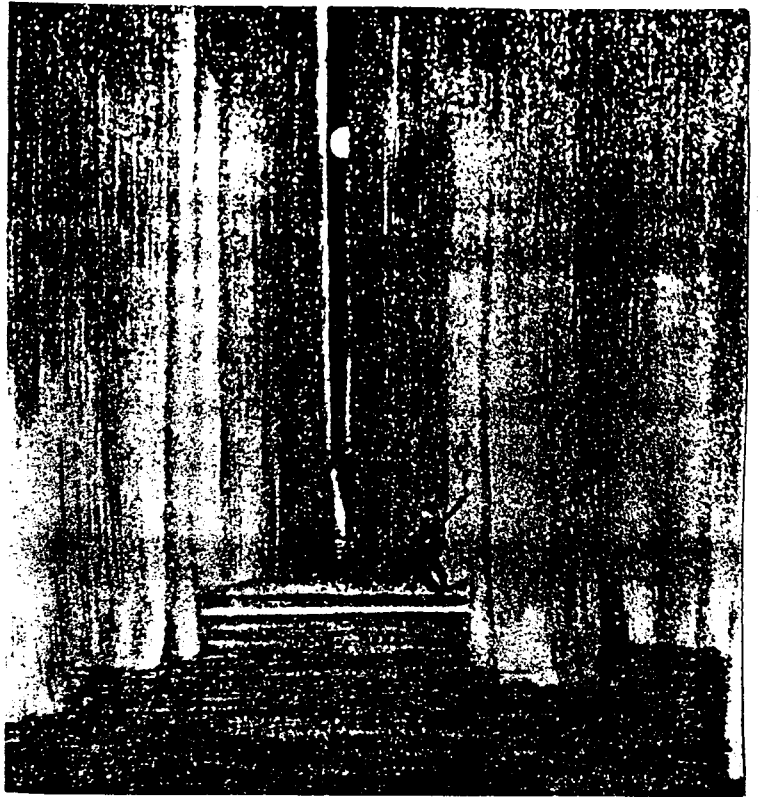
que aludiese, aunque fuera mínimamente, a la labor de su antiguo discípulo. Si bien estaban condenados a no encontrarse (Meyerhold trabajaba en San Petersburgo y no en Moscú, por lo que fue a visitar expresamente a Gordon Craig en el Arena Goldoni en 1910, visita infructuosa, pues el director inglés no estaba allí; sólo en 1935 tuvo Craig ocasión de presenciar su trabajo que elogió superlativamente), sentían respeto y una admiración mutua, basada en último término en la afinidad de sus reformas teatrales. Sus concepciones estéticas se desarrollaron de forma paralela, y que Meyerhold únicamente tenía referencias de Craig a través de la prensa alemana y tampoco había leído su pequeño folleto cuando ya ejercitaba sus labores de dirección, a la vez que ensayaba un tipo de interpretación estilizada para representar a Sologub, Ibsen y Maeterlinck en el teatro de Vera Kommissarzhevskaya. Admiraba de Craig, entre otras cosas, la concepción del drama poético, la importancia del ritmo y del director todopoderoso, las posibilidades de la marioneta como metáfora del hombre y, en suma, su concepción ceremonial del teatro (Meyerhold, 1968: 147-156; sobre las afinidades de sus respectivas teorías sobre el actor, vid. capítulo anterior, epígrafe 7.4).

Ni qué decir tiene, por otra parte, que en los primeros encuentros entre Stanislavski y Craig la admiración y el reconocimiento fueron mutuos. A Stanislavski le impactó la fuerte personalidad de su huésped, su entusiasmo, sus profusas divagaciones y su deseo de obtener una síntesis visual que abandonara cualquier elemento superfluo o "teatral" en el sentido peyorativo del término (lo que le llevó incluso a perder la confianza en sus propias dotes de interpretación. A este respecto, es impagable el relato de Senelick sobre Stanislavski demostrando sus dotes de actor ante el hipercrítico Suler, que continuamente observaba afectación en su proceder, después de una acalorada discusión del director ruso con Craig acerca de su sistema, que

había sido cuestionado por este último (en Senelick, 1976: 88). También lo relata en su biografía: "Acababa de comprender y abarcar la desarmonía que se había operado en mí: una desarmonía o, si se quiere, un desacuerdo entre mis impulsos interiores de los sentimientos creadores y su encarnación mediante el aparato corporal a mi disposición. Creía que reflejaba fielmente lo que vivía, pero en realidad resultaba que lo vivido era reflejado en una forma convencional, adquirida en el mal teatro. Acabé por vacilar en mis nuevas creencias y, después de experimentos tan significativos, pasé no pocos meses lleno de angustia" (Stanislavski, 1924: 280). Si Craig había llegado a Moscú como escenógrafo de moda, -al menos es lo que en principio pensaban los actores, recelando sobre el paulatino aumento de reponsabilidades de este dandy sobre la producción- o como arrogante defensor del purismo lingüístico en relación al patrimonio shakespeareano, dotando al lenguaje ruso de la exquisita precisión y cualidad melódica del inglés, que era la excusa oficial para justificar su trabajo, pronto obtuvo la confianza de Stanislavski. Si bien honradamente éste no podía menos de discutir los términos en que la concepción de la obra se desarrollaba, intentó, en la medida de lo posible, compatibilizar sus requerimientos, por extravagantes que éstos pudiesen parecer, con la funcionalidad escénica y la efectividad práctica. Por su parte, Craig reconoce en términos generales la labor teatral que está llevándose a cabo en el Teatro del Arte de Moscú y la alrededor de Stanislavski, mientras opone ciertas reticencias a la apreciación de su método; la introspección psicológica le parece únicamente adecuada a los dramas de Chejov. Sus posibilidades, sin embargo, le parecen muy limitados, como ya tuvimos ocasión de manifestar, lo que más admira es el sólido armazón infraestructural a pleno rendimiento que permite el funcionamiento adecuado de un teatro nacional con una doble dirección artística y administrativa.

Estamos de acuerdo con Senelick, prestigioso historiador de la

producción, en que la importancia del *Hamlet* en absoluto estribó en los predominantes tonos dorados algo pueriles con los que se concibió, la luz difusa o los biombos, aspectos anecdóticos todos ellos al fin y al cabo del "interpretative concept of the play which they were meant to incarnate" (Senelick, 1982: 110). De acuerdo con ello, observamos que el *Hamlet* de Moscú supone el triunfo explícito de un desplazamiento genérico; la adaptación personal de Craig convierte a la tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca, en monodrama en toda regla, a partir del cual la desmaterialización de la escena era una opción por completo acorde con la proyección mental de una sola conciencia (cabría observar un paralelismo en la ficción novelesca de principios del XX, que desde Flaubert y James supone el énfasis en el *showing* sobre el *telling*, técnica narrativa que alude a la suplantación del narrador omnisciente por uno solo de los personajes). Frente a la focalización extrema que parece implicar este recurso, se observa en cambio en esta técnica un afán de objetividad, ya que la versión del narrador es cuestionable, lo que necesariamente actualiza un juicio por parte del receptor. Ahora bien, admitir la no fiabilidad de este narrador único indirectamente reafirma una serie de circunstancias por la que está inevitablemente condicionado. Si se avanza un paso más, como hace Craig, la realidad objetiva se desvanece de un plumazo y el narrador proyecta únicamente el drama de su propia conciencia, mónada aislada tan absolutamente desprovista de comunicación con el exterior como los personajes del teatro inmóvil de Maeterlinck. La concepción monodramática de Craig, por tanto, va a convertir a la tragedia más famosa de la historia del teatro en un misterio medieval moderno, en un conflicto obsesivo de espíritu vs. materia, por eso su puesta en escena se ha de realizar en términos arquitectónicos puramente abstractos, visuales, dando la impresión así de un conjunto de formas y líneas entrelazadas desvinculadas por completo respecto de lo real.



Hamlet, 1904. Diseño para el acto I, escena 4



Hamlet, 1901. Acto II.

El Hamlet edípico, pusilánime y melancólico defendido desde el romanticismo deja paso a un arquetipo, a un ideal platonizante y vigoroso (cuyo precedente había sentado probablemente Swinburne), rodeado de la vacuidad del mundo y de su magnificencia engañosa: "Hamlet is spirit and all that surrounds him is material (...) All the idea of the play is the struggle between spirit and material - the impossibility of their union, the isolation of spirit and material" (en Senelick, 1976: 74). El contenido de esta representación, como del teatro ideal de Craig, es por tanto el de una calma sin tensión, que restaura finalmente el estado de perfecto equilibrio, del estatismo triunfal y la tragedia silenciosa que vence a las fuerzas del mal, una lenta agonía de éxtasis. Como nos dice Craig, desarrollar esta idea consiste únicamente en desplegar su aislamiento monádico purificador, al que se opone la indefinición de una masa inorgánica que en sus tonos dorados corporeiza la fastuosidad estéril, la vanidad de vanidades de la gloria terrenal obtenida al precio de la felonía más atroz y abominable. No hay posibilidad de reconciliación alguna, ni siquiera contaminación, entre Hamlet y el resto del mundo. Así lo explica con gran claridad: "All the tragedy of Hamlet is his isolation. And the background of this isolation is the court, a world of pretence. The only person to whom some ties still join him is his mother who would like to answer him only something does not let her. And in this golden court, this world of show, there must not be various different individualities as there would be in a realistic play. No, here everything melts into a single mass. Separate faces as in the old masters of painting must be coloured with one brush, with one paint" (70).

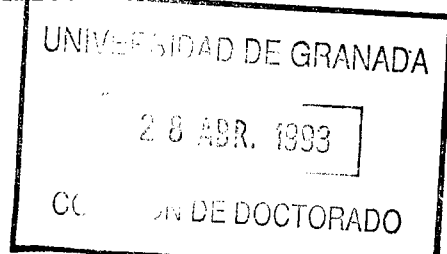
Craig es consciente de que su abstraccionismo extremo, el monodrama llevado hasta las últimas consecuencias, pulveriza la obra: el contenido de ésta lo constituye el temperamento reflexivo del intelectual artista en relación al mundo (que asimila sin discusión a "su" propio

ideal) y la anécdota que lo procura, en último término, es indiferente. Así se advierte al comienzo del proyecto: "I am afraid of misunderstandings. We must have many discussions as to what Shakespeare wants in this play - no what he *wants to say*, not by any means, but what he wants as an artist" (ib.). Por ello concibe la obra sin necesidad de palabras, sólo de música y movimiento, y por eso no se traduce en la escena tanto *Hamlet* -lo que hace exclamar a Stanislavski más de una vez que "this is another play" (74), absolutamente perplejo- sino su visión profundamente mítica del mundo, como se observa en el siguiente fragmento de la conversación: "C: I should even like everything to be conveyed without words, by the movements of the actors illustrated by music. St- Yes, but that would not be Shakespeare's *Hamlet*. It would be a new art founded on the theme of Shakespeare's *Hamlet*. C- Not even on the theme of Shakespeare's *Hamlet*, but on the theme of the original legend which served Shakespeare as the basis for his work" (73). Si bien la abstracción constituye el eje nodal de *Hamlet*, otros dos tonos matizan esta dominante metafísica, un tono *semirrealista*, el de las primeras escenas de la obra que marcan el comienzo de la tragedia, y *realista*, las escenas en casa de Polonio o en el cementerio, ya que Craig, basándose en Yeats, opina que a las escenas cómicas conviene un tratamiento realista.

Observamos, por otra parte, una contaminación del tono craigiano en el remozamiento final que da Stanislavski a la obra que, a excepción de la escenografía, sufre la invasión de principios realistas menos arriesgados para con el público moscovita, prescindiendo de las peligrosas resonancias metafísicas que podían convertir a Hamlet en un neurótico amargado ("el protagonista es el mejor de los hombres, que pasa por esta tierra como una víctima propiciatoria. Hamlet no es un neurasténico, y menos aún un loco; pero se ha hecho distinto a los demás hombres, porque por un momento fijó su vista en el más allá"

(Stanislavski, 1924: 271). Si en el caso del director ruso la tragedia más famosa de la historia del teatro se había leído como una venganza justa, Craig la resolvería como imponderable llamada espiritual, una innoble intromisión en la servidumbre del mundo para lograr su redención ("in the course of a single month he ennoble Denmark and Napoleon didn't do that in a lifetime", en Senelick, 1976: 87).

El monodrama se mostraba una forma adecuada para ello; según Dwight Culler (1975), podemos describirlo como género peculiar a caballo entre el drama y el poema lírico que intentaba representar los impulsos del alma. Las pasiones, en vez de ser trazadas en abstracto como en las antiguas alegorías, se atribuyen a un único personaje dramático que las va introduciendo y que sirve más que nada como hilo conductor de las mismas; éste se concibe en términos universales y abstractos (problemática que en el monólogo dramático se produce en sentido inverso, es decir, cuando actos y circunstancias particulares condicionan inevitablemente la experiencia de un individuo). En este sentido, Dwight Culler (383-384) reconoce en la fuerza descriptiva de la Mona Lisa de Pater a la "heroína melodramática de todas las edades", pues su inefable expresión que fluctúa entre la exultación total, el distanciamiento irónico o incluso la indignación sofocada se congelan en una sonrisa prolongada por Leonardo en su modelo por medio de representaciones de los cómicos. Es la misma sonrisa distanciada que Craig pretendía obtener en el personaje de Hamlet, distanciamiento estético que muestra al héroe, en último término, en estado reflexivo sobre su propia experiencia y ajeno a la misma, que no puede menos de considerar demasiado humana. "Remember Gioconda's smile is Leonardo's smile", dice Craig, "Hamlet has that smile" (*The Mask*, 1915, 7/5: 114). No obstante, cuando Craig expone su idea a Stanislavski, éste pone reparos al hecho de que todo parezca ser visto "a través de los ojos de Hamlet". Es decir, Stanislavski podría haber estado incluso de acuerdo con que ~~Hamlet se convirtiese en~~



un monólogo dramático siempre que existiera aún una oposición virtual entre el héroe y el mundo objetivo que le rodea, a cuya confrontación asiste el espectador que aún conserva la facultad de enjuiciar la acción (para él, la escena sigue conservando su poder mayéutico). La objeción que plantea a Craig es que este perspectivismo unilateral que envuelve la trama es ineficaz e incomprensible cuando Hamlet no está en el escenario, y coherentemente con ello, cuando Hamlet está ausente requiere una actuación realista por parte del resto de los personajes. Craig, sin embargo, enfatiza la unidimensionalidad de la visión del héroe, por tanto Hamlet, a su juicio, debería estar presente siempre en la escena, de un modo y otro, de forma que en su multiplicidad de variantes y poses fuese inevitable establecer una conexión entre lo que ve y lo que siente. Ello explica que, ante la perplejidad de Stanislavski, que se pregunta con qué ojos verá el público el drama, si con los suyos propios o con los de Hamlet, Craig le responde de forma evasiva (desde luego, Craig hace abstracción también del público) para exaltar la oportunidad de un contraste dinámico en el que el único polo positivo corresponde al héroe, cuyo combate más feroz se produce frente a los molinos de viento de su imaginación.

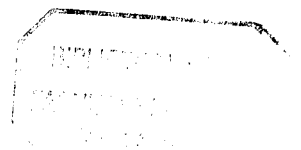
Hamlet, por tanto, proporciona el aura de trascendentalismo tan querida a Craig a la obra, mezcla de *hybris* griega e impassibilidad atarácica ("Hamlet = Christ = Dionysus, perhaps", propone Senelick, 1981: 121). Encarna, en su locura sagrada, a la Divinidad. Por lo demás, Craig siempre concibió en Stanislavski su Hamlet ideal, por su corpulencia, su porte majestuoso y su melena leonina, a lo que éste accedió. No obstante Kachalov, actor de moda entre la *intelligentsia* rusa, fue el elegido. Sus modales suaves y su academicismo fueron trabajados abundantemente por Stanislavski para la producción final, dando lugar a un contraste sorprendente entre el Hamlet ideado por Craig, en duelo constante con la muerte, y el Hamlet optimista y lleno de vida

que apareció en escena. No obstante, su labor como actor fue muy ensalzada; probablemente se comprendía mejor tal actuación que la proyectada por Craig, que la experiencia de Stanislavski no podía menos de considerar un riesgo innecesario. En efecto, en el famoso monólogo de Hamlet, Craig había enfatizado la presencia de la muerte incluso de forma visual bajo la apariencia rutilante de una figura dorada que acompaña a Craig en todos sus movimientos. Esta muerte atiende a la liberación gozosa del espíritu, anhelo único de Hamlet, auténtica inmersión en las aguas de Leteo que sólo podrá cumplirse cuando su misión se haya llevado a cabo. La conducta del personaje habrá de ser exultante y extraña, ni mucho menos melancólica o sombría, pues, según Craig, "this figure which appears to me near Hamlet is Death. But not dark and gloomy as she generally appears to people, but such as she appeared to Hamlet, bright, joyful, one who will free him from his tragic position" (en Senelick, 1976: 74). La descripción de Suler muestra exactamente hasta qué punto esta aparición inquietante, acentuada por la música, muestra cómo el cénit de la obra se encuentra en una dialéctica interior: "Hamlet enters in exaltation, not pensive and depressed as he is always played. Before the soliloquy begins, Hamlet laughs, he is drunk with the music...He laughs in ecstasy in time to the music. It is a duet. A duet between Hamlet and the music, that is, Death. Hamlet never sees the figure of Death, but always feels it drawing him on... At the end of the soliloquy Hamlet stands behind the tulle with an enormous shadow in back of him. On the screens, side shadows are continually moving around him and with him, flickering like black fumes" (80).

Stanislavski, por su parte, se muestra sensible a la visión de Craig, si bien de nuevo admite sus limitaciones: "El juego de las sombras espesas y claras, que tan vivamente trasuntaba el titubeo de Hamlet entre la vida y la muerte, magistralmente esbozado or Craig en uno de sus bocetos, no pude exprarlo en el escenario en mi cualidad de

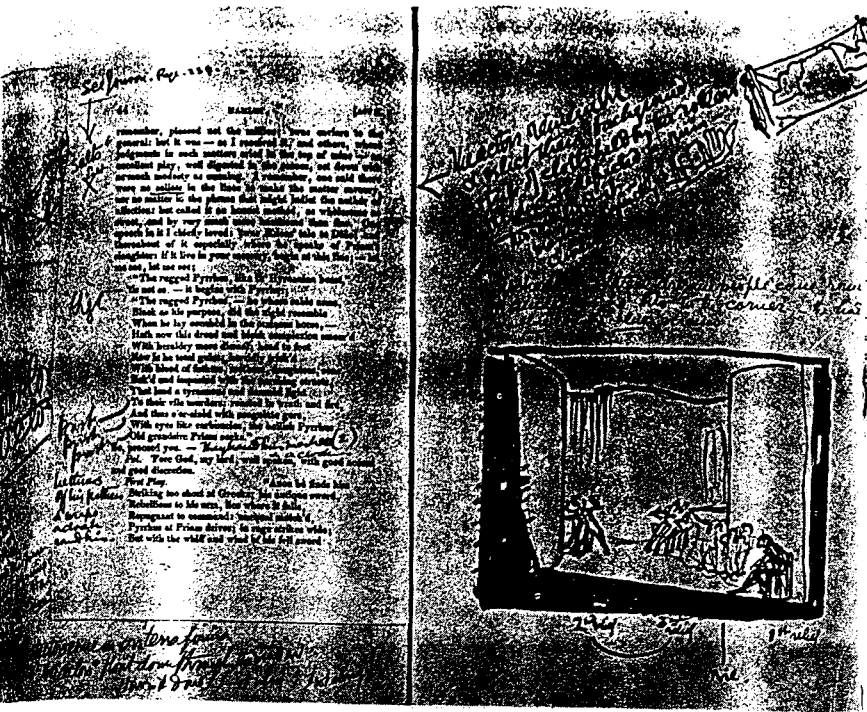
régisseur" (1924: 276). El resto de los personajes constituye una masa indefinida y amorfa, de la que sólo suscita algo de interés Gertrudis, la reina. En efecto, Craig afirma que la reina y Ofelia son "despreciables", pero matiza esta cuestión con respecto a Gertrudis-madre, cuyos impulsos naturalmente bondadosos se han envilecido por la influencia del rey (es sintomático a este respecto la interpretación a que Craig somete la traducción rusa del *Hamlet*, vid. Stanislavski, 1924: 270-271). Incluso, en una de sus descabelladas ideas que no se llevaron a cabo, concibió que ésta y Hamlet estuviesen unidos por un hilo dorado, una especie de cordón umbilical que representara en cierto modo no su relación edípica (impensable para Craig al menos conscientemente) sino la belleza del amor filial. Observa así, en relación a la escena del dormitorio que allí "even Hamlet himself loses some of his spiritual beauty, because the feeling of relationship, the filial feeling draws him nearer to the man, to the animal, the creature loving his mother" (75).

En cuanto a Ofelia, ésta se concebía por el director inglés como una simple chica bonita y estúpida, lo que algunos críticos, incluso su hijo -y desde esta doble lectura personal que admite el drama- consideraron como una pequeña venganza para su recién acabado romance con Isadora Duncan. No hace falta hilar tan fino para observar que Craig tenía esta misma concepción de todas sus amantes, sin embargo. El, como Hamlet, no podía sino menospreciar la sensualidad grosera, y así sólo admite para el héroe un amor místico y espiritual por Ofelia, hacia una Ofelia "imaginaria", como él mismo dice. De nada sirvieron, pues, los autorizados argumentos de Stanislavski sobre la caracterización de la misma por el crítico Belinski. Si Ofelia fuese bonita, pura y noble, en opinión de Craig, no habría tragedia, ya que su participación en la obra es explicable únicamente desde el hecho de que en realidad constituye un elemento impuro más que hay que desechar: "I want that between Hamlet and the rest of the world there should not be one single point of agreement,

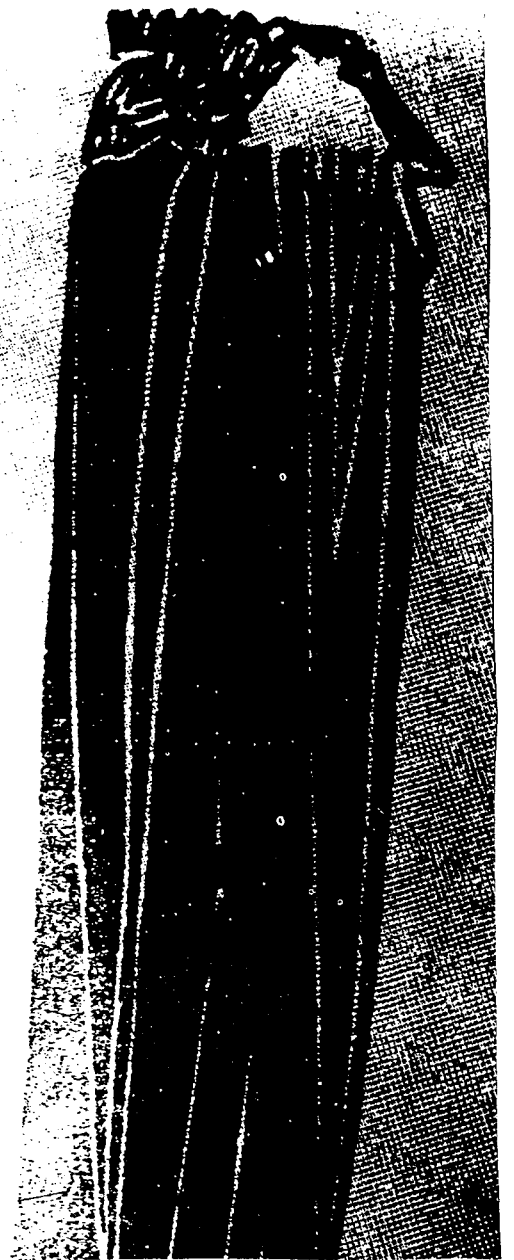


not the smallest hope as to the possibility of a reconciliation" (74). El resto de los personajes son también absolutamente planos. Polonio y su familia, despreciables y mezquinos; Rosencratz y Guildenstern, por su parte, se reducen a la condición de meras marionetas en la concepción primitiva de la obra. Sí pervivió, no obstante, la caracterización de Polonio "like a great *Frog*. Green dress, spotted" (80).

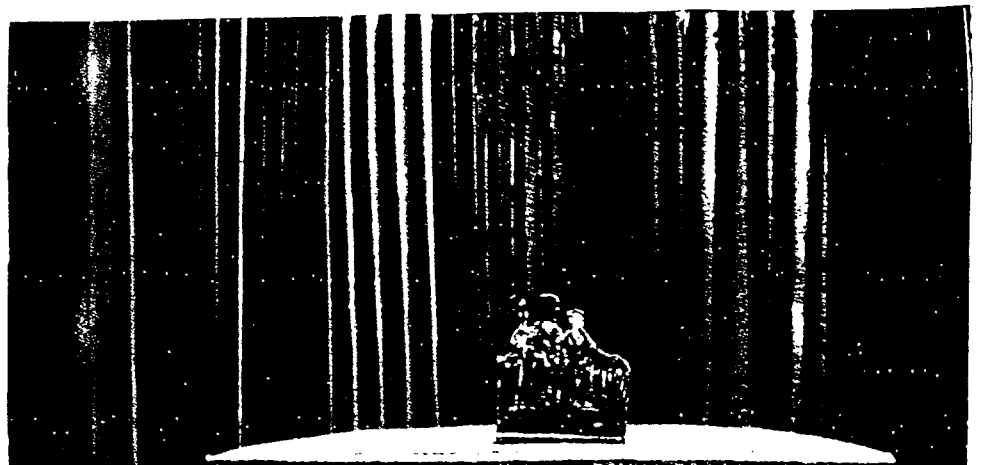
El fantasma de Claudio constituye otro dato muy interesante en su tratamiento. Para Stanislavski, el fantasma debía figurar una sombra que inundaría el escenario creciendo y menguando; mediante un espejo hábilmente manejado debía procurarse un efecto de fantasmagoría que sobrecogiera el ánimo de los soldados. En opinión de Craig, sin embargo, el efecto de esta figura se consigue mejor mediante una figuración realista de la misma, a la manera de las imágenes medievales de la muerte, y propone su caracterización como figura de ultratumba envuelta en un sudario, añagaza moral que revitaliza el *carpe diem* o *collige, virgo, rosas* medieval, es decir, la alusión al esplendor de días pasados o a la vanidad de vanidades que en realidad constituye el mundo engañoso de las apariencias (resulta anecdótico que la mayor preocupación de Craig en relación a este extremo consista en que el padre de Hamlet se encuentre en el infierno, inconsistencia inexplicable, a su parecer, con las prerrogativas de la realeza). Por otra parte, Craig intenta dotar a este fantasma con la voz oficiante de la ceremonia de anatema a la que asistió en la catedral de Moscú, si bien es consciente de que su efecto impresionante difícilmente podía atraer la atención de aquellos acostumbrados a actos de este tipo. Cuando se ultima la producción de la obra, sin embargo, toda esta caracterización de los personajes se transforma en aras de una mayor verosimilitud psicológica y el fantasma no es una excepción. La sutileza psicológica de Stanislavski proyectará este espíritu de ultratumba como faceta oculta de la personalidad de Hamlet, esto es, el fantasma deviene efecto de una alucinación, recurso



Cuaderno para la puesta en escena de *Hamlet*, 1912.



Figuras negras, 1913. La sombra del padre de Hamlet.



Maqueta de *Hamlet*, 1912. Acto I, escena 2.

muy usado en la práctica para posteriores reelaboraciones de la obra que actualizaba la comprensión alegórica de este elemento perturbador sancionada por Hegel (puesto que lo sobrenatural no puede ser motivo artístico, la brujas de *Macbeth* o el fantasma de *Hamlet* se entendían como proyección de estados anímicos; vid. Wellek, 1955b: 365).

Como cabía esperar, la interpretación de los actores fue el punto más polémico sobre el que giraron las conversaciones Craig-Stanislavski. El primero postulaba la necesidad de cuidar ante todo la dicción (hacer énfasis en los versos más importantes y luego recitar el resto del papel de forma melódica agradable al oído aún prescindiendo del significado de las palabras). La ausencia de movimiento que caracterizaba de forma determinante el desarrollo de la acción incluso llevó a Stanislavski a proponer que los personajes hablaran sentados, puesto que es casi imposible sostener largos diálogos con personajes absolutamente inmóviles. Por lo demás, concebía el arte del actor de manera externa (por ejemplo, sostenía que era necesario que un músico diera el tono definido de voz a los actores), mientras que Stanislavski se mostraba defensor a ultranza del método de interpretación que calificaba como "impresionista" esto es, el actor no podía dejar de sentir en su interior as emociones objeto de estudio para sacarlas a la luz: "St. my experience is that if the actor gets the music in his interpretation from his emotions, then it is good, but if he does not feel any music in the emotions and tries to get the music in intonation, by ear, then he loses everything, like Komissarzheska who in one year lost not only the power of living on stage, but lost ever diction. It is difficult to understand what she says" (en Senelick, 1976: 73). Lógicamente, Craig se resistía a creer que el alma pudiera expresarse a través de la turbulencia de las emociones. De hecho, los actores no acababan de comprender lo que se esperaba de ellos; Craig les pedía una mayor iniciativa y sus alocuciones les dejaban más confusos aún si cabe

(del tipo de "To me the secret of performing the play lies in the capacity of the actor to understand Passion,....the white heat of Passion, the calm of Passion, its ecstasy, and in having given his life to the creation of a technique which shall convey ecstasy to those who look on" (*The Mask*, 1915, 7/5: 114).

Entre uno de los muchos ejemplos que podrían citarse de este proceder podemos aludir al diálogo entre el rey y Hamlet, que se resolvía como acosamiento cada vez más opresivo por parte de sus súbditos, que intentan romper los muros invisibles que los separan de Hamlet: "Of course by this they portray only what Hamlet is feeling -he feels these slaves gathering round him, listening and spying" (Senelick, 1976: 74) Incluso vistió a los actores con mallas, para observar la cualidad fundamental de los movimientos estilizados y mínimos necesarios a su juicio que ilustraba con la ayuda de su pequeña maqueta y las figuras coloreadas de madera. Sus facciones y sus manos debían dar una impresión como de cera o "mármol pulido", acentuando así al máximo su irrealidad, su esquematismo total. En cuanto al vestuario, Craig había proporcionado unas ideas muy generales: sobriedad en el corte, tejidos rústicos sin datación determinada, etc. Fue Stanislavski, sin embargo, quien tuvo que enfrentarse también con este problema: los lienzos dorados de los trajes de la corte, incluso, fueron tejidos en su propia fábrica. Por su parte, Craig afirmaba haber dejado cuarenta o cincuenta diseños de trajes para la obra, de los que no se halló el más leve indicio. Se quedó horrorizado ante el vestuario definitivo e incluso atribuyó a Suler una imaginaria destrucción de los mismos que traicionaba sus deseos para proporcionar mayor protagonismo a Stanislavski.

En cuanto a la interpretación definitiva de los actores, como dijimos, Stanislavski redujo al mínimo la aportación de Craig y sus recursos de teatro de marionetas, como él los denominaba, cuya concepción

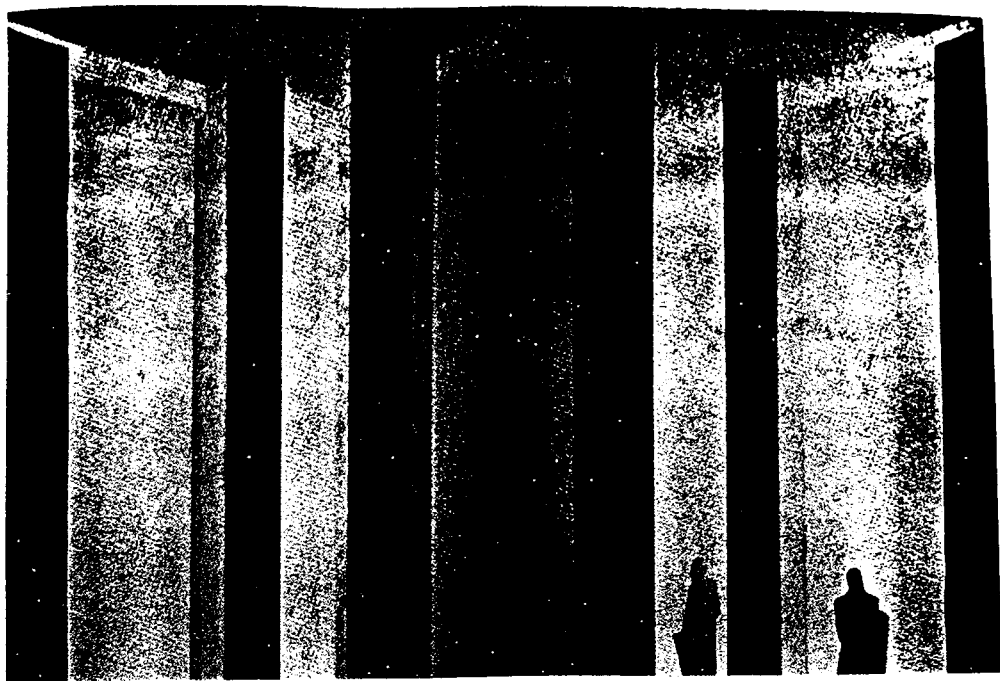
le resultaba o demasiado pueril o demasiado genial como para poder ser llevada a cabo con ciertas garantías. Se impuso finalmente el sentido común (también Nemirovich-Danchenko opinaba en términos parecidos), y la labor de Craig quedó reducida al diseño escenográfico. Así zanja el director ruso la cuestión: "Further on, Craig falls into exaggeration, caricature, audacity, talented naivete. Because of his love for Hamlet he shades everyone in dark colours, he makes all the rest of the characters into toads, buffoons, allows them nothing human...Craig, with his naive understanding of the theatre, borders on the fairground booth, in the best sense of that term. His theatre is almost puppet-show with pure, lofty feelings, we have not yet grown un to it. He is above us and our generation has barely grown up to him. There's no room at all of this in my head" (97).

En cuanto a las cuestiones del *casting* no dejaron de proporcionar problemas. Hubo varios cambios (excepto en lo que respecta a la elección Kachalov como intérprete de Hamlet): hasta el final Craig mantuvo discrepancias sobre el reparto final. Propuso en más de una ocasión que los actores principales de la compañía actuaran en ésta al menos una vez a la semana (Moskvin, Knipper y Lilina). En cuanto al elenco final, tenemos un testimonio de primera mano en la entusiasta reseña que de la obra elaboró el director japonés Kaoru Osanai: "In (V.I.) Kachalov's Hamlet I could observe the results of a great deal of study, especially in his attitudes towards Rosencratz and Guildenstern, Polonius and Ophelia: (V.V.) Boranovskaia's Ophelia gave me the impression of a quiet, deep, small lake with her deep eyes which seemed to look far beyond life, and with her impassioned heart which reminded me of a spider's wet nest swaying in the rain. (V.V.) Luzhsky's Polonius was a perfect caricature of an "ordinary man" who spread the odor of 'common sense' everywhere. The queen of Mrs. Chekov (O.L.) Knipper, did not seem on the least conventional. She never made any big gesture with

her body. She showed her crying and agony only with her soul" (1968: 593).

Es la escenografía, por tanto, lo que puede considerarse responsabilidad absoluta de Craig. Si bien en un primer momento y haciendo gala de una excesiva precisión el Teatro de Arte de Moscú pide paralelamente la elaboración de material escénico para el *Hamlet* al escenógrafo Egorov, más tarde se arrincona este material inspirado en la época y se da cabida en la puesta en escena al célebre dispositivo escénico de Craig. La fabricación del mismo fue muy laboriosa; se probaron diversos materiales: hierro, madera, imitación de bronce, incluso bambú, aunque al final, el lienzo con marco de madera pareció resultar el material más apropiado. Los cambios de disposición de los *screens*, por otra parte, habrían de realizarse en breves minutos a la vista del público, aunque su escasa fiabilidad aconsejó no hacerlo así en el último momento. Craig consideraba execrable, auténtica impostura, el mantenimiento de la ilusión escénica; de hecho quiere que la obra dé comienzo sin telón, y viendo a los técnicos disponer la utilería para "making the audience feel that this is to be a performance" (74). La utilería y los aspectos técnicos de la producción son responsabilidad absoluta de Suler: a la menor duda se cambia todo, y no se escatiman medios económicos. En cuanto a las luces, se busca una forma de iluminación que cubra la base de cada biombo con una sombra semicircular. También se estrecha el haz de luz de los proyectores para emitir ráfagas lumínicas entre y detrás de los biombos. En general, Stanislavski intensifica el tono de la luz, que Craig desearía más amortiguado, sin menoscabo de que ello impidiese la percepción más nítida de los rostros de los actores.

Este, en general, no puedo menos de congratularse del éxito final de una empresa tan arriesgada que le llevó a cuestionar su famoso



Hamlet, 1912. Modelo para el acto IV, escena 5.



Hamlet, 1912. Modelo para el acto IV, escena 4.

sistema de interpretación, así como a confirmar que la producción final había excedido las pretensiones iniciales de sencillez y simplicidad. En sus palabras, "el espectáculo resultó extraordinariamente lujoso, majestuoso, de mucho efecto, de manera que su belleza hería la vista, se destacaba ocupando el primer puesto y eclipsando, con su magnificencia, la interpretación de los artistas. Resultaba así que cuanto más se procuraba hacer que la *mise en scène* fuera sencilla, tanto más pretenciosa parecía, tanto más clamaba la atención sobre sí, y tanto más se jactaba de primitivismo" (Stanislavski, 1924: 281).

8.2.2 La producción definitiva: 5 de Enero de 1912.-

Cuando Kaoru Osanai (1968) asistió a la puesta en escena del *Hamlet*, lo que más le conmovió fue sin duda el efecto de la luz, un tono dorado dominante que provenía de su reflejo sobre los biombos, y que le recordaba esa tonalidad exquisita que los japoneses denominan *sabi* (término intraducible también en español, sería algo parecido a "oro tamizado"). En su opinión, los biombos estaban recubiertos por un lado con pintura dorada, mientras que por el otro eran de color crema, base de otros colores cuando se reflejaba la luz sobre ellos, tales como gris o azul. Por lo demás, dedujo con acierto que el uso de los biombos no era ni mucho menos arbitrario, sino que poseía un sistema de uso organizado: los biombos que representaban el interior de Elsinore eran únicamente los que emitían destellos dorados, subrayados por una ráfaga de luz diagonal que cruzaba transversalmente el escenario. El resto de los colores se reservaba para espacios exteriores o la casa de Polonio. A continuación, y basándonos sobre todo en la concienzuda transcripción de la puesta en escena de Senelick, Osanai y Stanislavski, daremos breves noticias acerca del desarrollo fundamental de cada una de las escenas.

ACTO I

ESCENA I. Tras el telón bajado, se escuchaba un coro de mujeres que entonaban un himno extraño, subrayado por violas, violonchelos y contrabajos, acompasado rítmicamente el sonido de un gong. Los biombos figuraban los muros de la fortaleza de Elsinore, iluminados por lo que parecía una mortecina luz de luna. No se disciernen bien las entradas y salidas, tan sólo la silueta de los centinelas durante su guardia nocturna rutinaria. El fantasma se desliza clandestinamente a lo largo del escenario: aparece envuelto en un sudario sobre su armadura. Ya desde el principio, por tanto, se hace patente la indefinición del emplazamiento.

ESCENA II. Los cambios de escenografía tienen lugar tras el telón, debido a que la experiencia del ensayo aconsejaba el manejo cuidadoso de los biombos. Estamos ante una de las escenas claves de la obra, la que se hizo siguiendo más de cerca los deseos de Craig, si bien en sucesivas representaciones y de acuerdo con sus criterios, la luz se amortiguaba para producir un ambiente más irreal (proporciona comentarios sobre ella en *Towards a New Theatre*, como vimos). El estatismo que caracteriza la acción también resulta de su agrado. Tras el son de trompetas se revela un perfecto cuadro escultórico que presenta los biombos recubiertos con papel dorado de manera semicircular y coronados por una plataforma, cuyo respaldo lo constituye una medialuna de oro. Allí estarán sentados Claudio y Gertrudis; el rey y la reina vestían largos mantos dorados, el del rey con hileras de rectángulos sobresalientes para el cuello y una gran corona, cinturón y bolsa. El manto de la reina ocupaba casi la mitad del escenario, también tenía un alto cuello que le cubría los hombros, una diadema y un collar de acuerdo con su rango.



Hamlet, 1912. Ophelia (O.V. Gsovskaja).



Hamlet, 1912. Claudio (N.O. Massalitinov) y Gertrudis (O.L. Knipper)



Hamlet, 1912. Polonius.



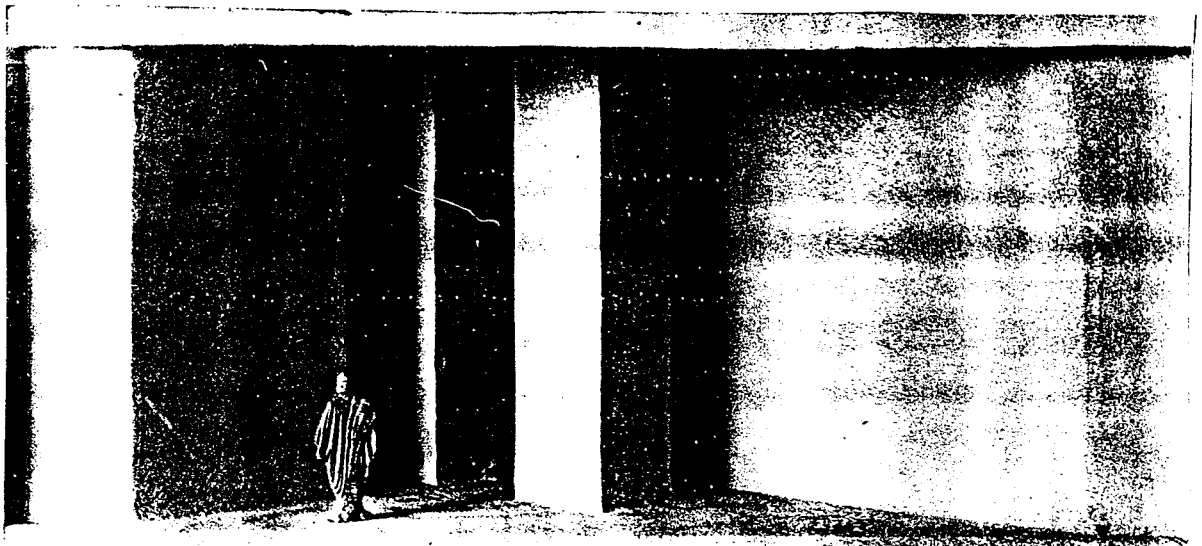
Hamlet, 1912. Hamlet (V.I. Katchalov).

Hamlet, 1912. Laertes (R.V. Boleslavski).

La concepción primitiva de Craig -los mantos dorados de los reyes invadían el escenario y tenían agujeros que permitían ver únicamente los rostros alzados de los súbitos- debió parecer excesivamente peregrina a Stanislavski, aunque en su biografía la describe de forma pormenorizada como si hubiese tenido lugar realmente: "desde la altura del trono bajaban, cual una cascada de oro, sus mantos dorados. En estas enormes prendas, que partían desde los mismos hombros de los soberanos y se extendían y ampliaban hacia abajo, cubriendo todo el ancho del escenario, estaban abiertos unos orificios, a través de los cuales asomaba una muchedumbre de cabezas, que miraban servilmente hacia las alturas del trono: un mar dorado, con olas doradas, entre cuyas crestas se dejaban ver las cabezas de los cortesanos, bañándose en el lujo palaciego, lleno de oro" (Stanislavski, 1924: 272). Se intentó, sin embargo, producir un efecto parecido. Los cortesanos, de acuerdo con Craig, no tenían voces discernibles ni tratamiento diferenciado, formaban una especie de masa compacta que debía producir un efecto general (como curiosidad técnica, puede aducirse que los trajes pesaban casi doce kilos y llegaron a producir desmayos). Se disponían en plataformas de madera de diversos niveles, e iban ataviados con túnicas doradas y rostros emblanquecidos, de forma que reprodujesen en su disposición la jerarquía feudal (vid. Senelick, 1976: 108), "a monolithic golden pyramid" (Birman), "a golden sea with golden waves" (Stanislavsky) "a phantasmagoria, many-headed hydra" (Kachalov), "an almost perfect sculpture of a crowd" (Osanai, 1968: 590). Un haz de luz diagonal bañaba por completo la escena. Ante la corte había una especie de balaustrada, tras la cual, recostado, se encontraba Hamlet de cara a la audiencia, aislado del deslumbramiento dorado de la Corte. Su vestimenta -un hábito de tonos grisáceos con motivos geométricos en el pecho y un medallón- así como su melena lacia semejaban las de un ermitaño, mientras que sus adornos plateados contrastaban con el resplandor chillón de la corte en



Hamlet, 1910. Acto I, escena 2.



Hamlet, 1912. Maqueta.

toda su vulgaridad ostentosa. De nuevo Stanislavski describe certeramente el efecto pretendido: "Si se puede imaginar una superficie dorada tapada por un trozo de tul negro, se tiene la idea de cómo veía la majestuosidad real el mismo Hamlet en las visiones atormentadas de su soledad, después de la muerte del padre amado" (Stanislavski, 1924: 272). En efecto, fue en esta única escena donde se llevó a la práctica la concepción monodramática de Craig, de forma excepcional. La breve acción de la escena viene marcada por la arenga del rey, cuyas palabras sólo se advierten en el movimiento exagerado de sus mandíbulas (su figura caricaturesca parece cercana a la del padre Ubú). Parece embebido en sí mismo, y ni siquiera cuando la reina se le acerca le contesta directamente, sino que se vuelve y musita algunas palabras para sí. Poco después, los cortesanos se retiran, y una ligera cortina ensombrece de forma gradual el escenario, para indicar el despertar de Hamlet. Podría considerarse casi un fundido en negro, tan útil en la técnica cinematográfica para indicar lo onírico o lo irreal. Se logra así el efecto pretendido, lo que se ha presenciado en escena parece el efecto de una pesadilla de Hamlet. Por lo demás, es característico el marcado tono antirromántico, reflexivo, con que Hamlet se dirige a la audiencia, a la que sorprende bastante este cambio de convención. Tras la alocución de Hamlet, un coro interpreta *Hamlet's solitude*, de Sats, y tras el diálogo entre Horacio y Marcelo, un sonido de trompetas concluye la escena, que anuncia el carácter caricaturesco de lo que sigue.

ESCENA III. Tiene lugar en la casa de Polonio; el escenario está levemente iluminado, con una superficie cuadrangular a la izquierda (probablemente una cama). Craig pretendía producir aquí mediante las luces el efecto de la refracción de los rayos de la luz del sol moteando las paredes de la estancia. Lo más significativo de la escena, sin ninguna duda, lo constituye la ingeniosa caracterización de Polonio como un sapo (su largo manto estaba estampado con manchas irregulares) y su

aspecto repulsivo y ruín: pelo blanco enmarañado, barba rala y ojos bizqueantes servían de contrapunto a su actuación extremadamente naturalista. La hija de éste, Ofelia, se presenta como una criatura inocente, ingenua y tímida, con un traje recatado de amplias mangas y una melena lacia.

ESCENA IV. Se vuelve al emplazamiento de la escena primera. El fantasma deambula por el proscenio y por algunos momentos aparece visible para desvanecerse segundos después.

ESCENA V. El escenario muestra la silueta de dos escalinatas a ambos lados del escenario, sobre los que se proyectan diversas tonalidades cambiantes de color (azul, púrpura, verde y rojo para sugerir el amanecer). El fantasma se sitúa en la parte superior de la escalera, mientras que Hamlet lo mira estupefacto desde abajo. Rodeado de la potente luz, el espíritu paterno aparece como un ser etéreo y sobrenatural, descorporeizado y magnífico, al que se opone la figura disminuida de Hamlet, criatura terrenal e insignificante. En el momento del solemne juramento, al final de su portentoso encuentro, Hamlet se arrodilla besando el suelo de donde habría surgido la voz, mascullando algunas palabras. Poco después empezará a simular su locura. El final de este acto primero mereció un cortés aplauso por parte del público. Breve descanso.

ACTO II

ESCENA I. De nuevo tiene lugar en casa de Polonio (escena tercera del acto I). Se omite parte del texto de la misma, en concreto, la

correspondiente al parlamento de Reynaldo.

ESCENA II. La luz proveniente de la parte izquierda del escenario ilumina de nuevo la estancia del palacio (biombos dorados). El rey y la reina aparecen rodeados de su corte. Salen a escena Rosencratz y Guildenstern, serviles y obsequiosos.

ESCENA III. Una vez descartadas las ideas primitivas de Craig para este acto -jardín, habitación de Hamlet- sí se aplicó en la producción final uno de sus diseños característicos, similar al que había servido para *The Hour Glass* de Yeats: se había formado mediante la superposición de los biombos un amplio corredor que, en forma de arco, unía la parte delantera y trasera del escenario. Iluminado por una extraña luz rojiza, que produce extraños destellos al reflejarse sobre los biombos, Hamlet pasea por este pasillo absorto en su libro, constituyendo así la única figura inconsistente -vestido de negro- en un espacio rutilante. En un extremo de la escena, se advierten las figuras del rey y la reina espiándole. Por lo demás, el episodio de la locura de Hamlet se produce con brillantez ante un Rosencratz y un Guildenstern atónitos. Craig y Stanislavski coinciden en exhibir esta locura como una actitud defensiva (el viejo tema del "loco sabio"); por ejemplo, en lo que se refiere a la conversación con Polonio, se nos presenta un Hamlet burlón e ingenioso que intenta zafarse de las palabras despreciables de Polonio y sus preguntas impertinentes. La llegada de los comediantes supone el momento lúdico más estimado por Craig en toda la obra; su irrupción festiva en el escenario se acompaña de mimos y bailes, van cargados de baúles y de una variada y pintoresca utilería teatral. Hamlet los saluda con entusiasmo.

ACTO III

ESCENA I. Se usa el mismo decorado de la escena anterior con variaciones mínimas: la luz vuelve a ser clara y el personaje de Hamlet se halla al extremo de una escalera en la que ha de situarse Ofelia. Su célebre monólogo, que Kachalov pronuncia sin ímpetu particular y de forma absolutamente desapasionada (cabeza gacha y mirando fijamente al suelo), defraudó las expectativas del público y de la crítica, que en parte mostró su reticencia a admitir una interpretación refrenada y reflexiva de las palabras de Hamlet. De hecho, se reprueba en general el despego con que se interpreta la escena por parte de Kachalov y su absoluta falta de pesimismo.

Empujada por Polonio, la aparición de Ofelia cabizbaja y triste instantes después se acompaña de haces alternativos de luz y sombra. Hamlet le musita en voz casi imperceptible: "Get thee to a nunnery". En todo momento se intenta poner de manifiesto que el amor que Hamlet siente por Ofelia es de índole espiritual, por lo que Kachalov evitará en todo momento cualquier énfasis emotivo en su actuación; Ofelia sólo le suscita comprensión y cariño desinteresado.

ESCENA II. Los biombos, abiertos en amplios ángulos, forman una especie de camerino en el que los actores se preparan para la representación. Hamlet-Kachalov asiste con agrado a sus tareas: maquillaje, ejercicios vocales, puesta a punto de los instrumentos musicales, etc.

ESCENA III. Sin duda, la célebre escena de la *mise en abîme* ("la ratonera") resulta ser, sin duda, la más elaborada de toda la obra. Tres tramos de escaleras (una central y dos laterales) conducen al trono

superior, rodeado de los biombos dorados; en la trampilla central del escenario -un gran foso rectangular- tiene lugar la acción, de forma que sólo resultan visibles para el espectador la cabeza de los actores. Al paso de la marcha solemne de Sats (*Power*) hacen su aparición el rey y la reina, secundados por sus cortesanos dispuestos en varias hileras. La iluminación presenta un fuerte contraste entre la luz atmosférica de la parte superior de la escena y los tonos brillantes que ponen de relieve la representación. Hamlet-Kachalov asombra al público por su interpretación magistral: un Hamlet imperturbable va a escrutar minuciosamente la expresión de los rostros de los impostores, situándose cerca del climax de la acción detrás del mismo trono, observando fijamente a Claudio hasta que el rey y la reina se dejan llevar por el pánico y huyen precipitadamente (el rey de forma muy grotesca, con una serie de saltos muy ridículos). Triunfalmente, Hamlet avanza hacia el foso y, vestido con el manto dejado por el rey de la farsa, se dirige al público: "Go let the stricken deer go weep, / The hart ungalled play". Es un grito temerario, triunfal y poderoso, que electrifica a la audiencia, sobrecogida ahora por el climax de la acción: la escena acabará con una danza triunfal por parte de Hamlet. Se suprime, por razones de tiempo, parte de la alocución del rey. Existe un acuerdo general en que es el momento álgido de toda la acción, el momento en el que la interpretación de Kachalov había llegado al paroxismo y que valía por sí mismo, en opinión de los críticos, toda la representación. Craig fue aclamado triunfalmente al final de la escena.

ACTO III

ESCENA I. Una nueva ovación para esta escena que tiene lugar en el dormitorio de la madre de Hamlet, semejante en muchos aspectos al decordo

que representaba la casa de Polonio. Actuación marcadamente realista por parte de la reina.

ACTO IV

Como era habitual, se suprimen las tres primeras escenas de este acto. La escena tendrá lugar de nuevo en palacio, con dos grandes columnas a ambos lados del trono de la reina, todo ello rodeado por los biombos dorados. En la parte trasera se sitúa un espacio de galería semejante a la de la escena tercera del acto segundo. Las cortesanas, dispuestas de forma diagonal y ataviadas con trajes blancos a cuadros, llevan libretos de música y cantan un madrigal, interrumpido por breves instantes cuando Ofelia, absorta en sus pensamientos, hace su entrada, vestida en esta ocasión con un traje plateado recubierto con un velo negro y adornado con hojas de parra; por momentos se evidencia su locura. Poco después tendrá lugar la irrupción en palacio de los insurrectos, capitaneados todos ellos por Laertes, que se precipitan sobre las grandes puertas de hierro; de nuevo se manifiesta aquí el realismo stanislavskiano.

ACTO V

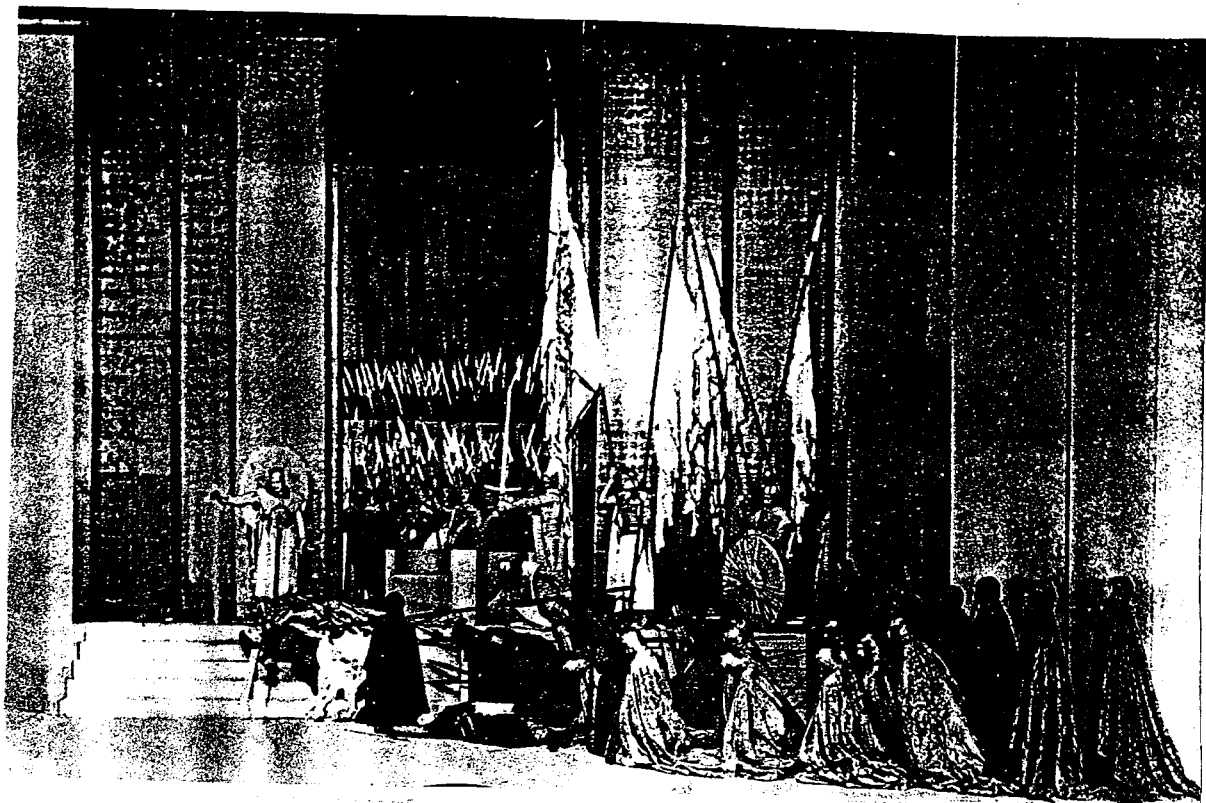
ESCENA I. El entierro de Ofelia tiene lugar en un escenario provisto de columnas, escaleras y un pequeño foso en el centro del escenario en el que sobresalía la tumba. Tras el intervalo en el que aparecen los sepultureros, aparece el cortejo fúnebre: la reina arroja tres flores blancas sobre la tumba de Ofelia. Tono luctuoso en general para la

misma.

ESCENA II. Semejante a la última escena que aparece en *Towards a New Theatre*, si bien con distinta iluminación, este decorado semeja el exterior del castillo (los biombos se habían abierto en zig-zag para dejar ver el cielo entre ellos). La plataforma del trono, recubierta con un manto negro, se encuentra vacía: el duelo de Hamlet con Laertes culmina en el desenlace fatal de la acción (la muerte de todos ellos e incluso del propio Hamlet), acción subrayada por la impresionante y majestuosa marcha fúnebre de Sats (la marcha llega a ser tan popular que cuando el actor Burdzhalov del Teatro del Arte de Moscú muere, se usa esta marcha acompañando el cortejo fúnebre). A continuación, el ejército de Fortimbrás (ataviado como los cruzados, con traje blanco y unacruz dorada) invade el escenario de forma paulatina: banderas y lanzas en movimiento, que parecían sugerir un numeroso ejército, inundan la escena. La ovación final asegura el éxito de la obra y de la interpretación de Kachalov, a quien se llama insistentemente a escena, contraviniendo expresamente la norma general del Teatro del Arte de Moscú de no alzar el telón para los actores al final de la representación.

Después de saludar al público, la Compañía entera felicita a Craig, quien por el momento parece sentirse exultante. La controversia crítica suscitada posteriormente, no obstante, confirmó que nunca un "fracaso" escénico ha tenido mayor envergadura e influencia que éste. De lo que no cabe ninguna duda, sin embargo, es de que por primera vez los inmensos bloques de piedra y las minúsculas figuras humanas de los esbozos de Craig o bien sus deslumbrantes decorados de purpurina, desafiaron con sagacidad la obra más carismática de toda la historia del teatro, e influyeron en posteriores versiones de la mítica obra, tales como la de Georg Kozintsev, el director cinematográfico ruso de *Hamlet* y *El rey Lear*, para el que "Craig was the first to insist that

Shakespeare's tragedies are concerned not only with human passions and the relationships between the main characters in the plays, but first and foremost, with the conflict of some sort of mighty visual powers; you cannot restrict the poetry within the confines of the subject matter, it goes far beyond those bounds -it is a whole universe!" (cit. en Senelick, 1981: 123).



Hamlet, 1912. Escena última.

9. BIBLIOGRAFIA COMENTADA

9.1 FUENTES PRIMARIAS

La polifacética actividad de Craig en el ámbito artístico exigiría, como mínimo, dar cuenta de su labor como actor, grabador, teórico, crítico, historiador, dramaturgo, escenógrafo y director. Si por razones metodológicas nos es útil establecer, siguiendo a los tradicionales exégetas de Craig, la extraordinaria diversificación estilística de su producción, bajo el único denominador común de su relación con el teatro, acabaremos por concluir una coherencia fundamental en toda su labor que se impone con tenacidad frente a nuestros hábitos mentales aislacionistas, y que, como veremos con posterioridad, defenderá con ahinco la concepción global de un ámbito artístico, a su juicio, de dimensiones jupiterinas, de miras tan ambiciosas y universales como necesarias en el intento de redimir de nuevo la vacuidad estéril del prosaico y filisteo imperio inglés decimonónico.

Pudiera parecer que su labor como actor (1889-1897), denostada hasta el punto de renunciar a ella en un momento de gloria, era una ocupación sin más, un medio para ganarse la vida y la excusa perfecta que justificaba su inmersión completa en el medio teatral más prestigioso de la época, la Compañía del *Lyceum Theatre*, regida por la personalidad que lidera todo el panorama escénico de su tiempo, Henry Irving -su padrastro- y en la que debutaba como primera actriz la carismática Ellen

Terry -su madre, por más señas-. No obstante, el detenido recuento de sus peripecias de juventud en el *Index to the story of my days* (1957), comentarios y autocríticas de su experiencia como actor por doquier y el empecinamiento en demostrarnos su enorme talento y sus altas cualidades interpretativas, nos incitan a dar cuenta, aún someramente, de este periodo iniciático que no duda en recomendar como disciplina necesaria a todo discípulo de su nueva orden.

Incapaz de seleccionar entre sus recuerdos, nos inunda con minuciosos detalles de representaciones antiguas, fechas, lugares, nombres del todo desconocidos, teatros y compañías pertenecientes a todo lo largo y ancho de la geografía victoriana. Así, comenzó su debut a los trece años durante la gira americana que estaba llevando la Compañía del *Lyceum* en 1885, en una obra titulada *Eugene Aram*, y su papel correspondía al de Joey, el hijo del jardinero. En 1889 representó a Arthur St. Valery en *The Dead Heart*, un melodrama de Watts Phillips adaptado por Irving, y cuando cumplió los dieciséis años, como era de esperar, se dedicó profesionalmente al teatro, dado que sus andanzas escolares habían sido bastante desafortunadas. Durante ocho años participa en los papeles más variados (Moises en *Olivia* y Harry Ashton en *Ravenswood*, mensajero en *Much Ado about Nothing*, Alexander Oldworthy en *Nance Oldfield*, Abel Lenick en *A regular Fix*, Cromwell en *Henry VIII* y Oswald en *King Lear*). En los veranos se unía a pequeñas compañías locales, lo que le permitía obtener papeles principales con más facilidad (en el Liceum, éstos automáticamente eran asignados a la maestría de Irving) tales como Biondello en *The Taming of the Shrew*, Caleb Deccie en *Two Roses*, Maynard en *The Corsican Brothers*, Sir Almerik en *Iolanthe*, el sepulturero de *Hamlet*, Charles Surface en *The School for Scandal*, Ford en *The Merry Wives of Windsor* o Petrucchio en *The Taming of the Shrew*.

A medida que su preparación y su prestigio personal iban

aumentando, así como la confianza de Irving en sus posibilidades, crecía asimismo la importancia de los papeles que se le asignaban (Lorenzo en *The Merchant of Venice*, Young Templer en el *Beckett* de Tennyson, etc). Pronto se produciría la ruptura con el *Lyceum*, sin embargo, parricidio en toda regla respecto de Irving, con el que se había distanciado a raíz de la desaprobación tajante de éste de su temprano compromiso matrimonial. Su trabajo posterior lo realizará en proyectos propios llevados a cabo con un infatigable entusiasmo, tales como *No Trifling With Love* de Alfred de Musset, que se representó en el ayuntamiento de Uxbridge (1893). De hecho, tras la tormentosa boda (aún más efímera de lo que había predicho Irving), esta precoz incursión en el terreno de la producción teatral constituye su primer acto de autoafirmación personal.

Su carrera artística como actor finalizaría con la representación, en torno a 1896, de personajes como Petrucchio, Hamlet y Macbeth con la Compañía de Sarah Thorne en la *Opera House*. Fundaría su propia compañía de actores poco después, a la manera de Irving, con la que representó en *Parkhurst Theatre* los personajes de Hamlet y Romeo. Un nuevo acercamiento al *Lyceum* le proporcionó los papeles de Arviragus en *Cymbeline* y Edward IV en *Richard III*. Por último, su despedida del escenario al año siguiente (1897) tuvo todo el aspecto de una auténtica metáfora; ese año personificó a Hamlet durante ocho representaciones en el *Olympic Theatre* en Londres, tras lo que sólo se permitió una breve escaramuza en la temporada: su aparición como el joven Marlow en la obra de Goldsmith *She Stoops to Conquer*, cuya representación tuvo lugar en el *Kingston-on-Thames Theatre*.

En lo que respecta a su producción gráfica, la sistematización más extendida y precisa, de la que nos hacemos eco aquí, es la de Bablet (1965: 279-286). Esta atiende a un criterio temático, más que estilístico, cronológico o pragmático. Así, Bablet distingue en

primer lugar entre sus proyectos escenográficos aquellos dedicados a sus realizaciones operísticas en colaboración con Martin Shaw (de 1900 a 1903), que supusieron la consagración definitiva del mito Craig. Enseguida centra su atención en los esbozos y grabados sin finalidad teatral precisa, que suponen más que nada la pura exploración de toda una gama de posibilidades expresivas, los aguafuertes de *Motions*, o los célebres dramas de silencio a la manera de *The Steps*. Hemos de advertir, pues, en su variada producción plástica, un constante prurito de experimentación, que ensaya soluciones diversas de carácter técnico sobre la puesta en escena de determinadas obras dramáticas o líricas y son susceptibles de funcionar con respecto a la escena de la misma manera que la notación gráfica de la obra dramática con respecto a la obra teatral.

Una consideración más pormenorizada de éstos, sin embargo, nos permitirá ver en ellos como punto de partida una idea originaria de lo que en la geografía imaginaria de Craig constituye propiamente lo teatral, así como también la importancia del conjunto de sus grabados y diseños que obedecen a un criterio básicamente creador y que constituyen una finalidad en sí mismos. Sus primeras publicaciones en este sentido recopilan ex-libris (*Henry Irving, Ellen Terry, etc. A Book of Portraits* (1899) o dibujos de juguetes infantiles de la época acompañados de rimas sencillas (*Gordon Craig's Book of Penny Toys*, 1899), se inspiran en la armonía de la danza de Isadora Duncan acompañados de fragmentos de carácter lírico (*Isadora Duncan: Sechs Bewegungsstudien von Edward Gordon Craig*, 1906), exponen orgullosamente el dominio técnico que Craig ha alcanzado de los grabados al aguafuerte (*A Portfolio of Etchings*, 1908) o se producen como visión nostálgica del pasado, de aquel tiempo en que el diseño de ex-libris constituía su único medio de subsistencia (*Nothing or the Bookplate with a handlist by Edward Carrick*, 1924). La diversidad de sus intereses le hace dedicar también unas

reflexiones más detenidas a la actividad xilográfica. En *Woodcuts and Some Words* (1924) expone su proceso de aprendizaje con los hermanos Bergarstaff, James Pryde y William Nicholson, técnica que llegó a dominar con habilidad manifiesta, así como las diversas posibilidades estéticas que descubrió con las enseñanzas recibidas en Florencia de Stephen Haweis en relación a la técnica del grabado al aguafuerte. No es de extrañar, por tanto, que sus dibujos y grabados fuesen muy apreciados o ilustraran algunos manuscritos de autores contemporáneos, como el de Macfall (*Sir Henry Irving*, 1906) o los del propio Yeats (*Plays for an Irish Theatre*, 1911), e incluso un volumen tardío en colaboración con su hijo Edward (*The Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe of York, illustrated by Edward Gordon Craig, introduced by Edward Anthony Craig*, 1979).

Especial mención merece sin embargo la colección de xilografías que ilustra el volumen de *Hamlet* (1928). Kessler fue el responsable único del proyecto. Gran bibliófilo, fundó su propia editorial para impresiones de lujo a la manera del cuidado artístico de las artes gráficas tan apreciado en estos momentos en la cultura británica. Amigo personal de Morris, ideó una doble edición de la célebre tragedia shakespereana, una alemana, con el texto de Hauptmann, y su versión inglesa originaria según el texto de John Dover Wilson. El resultado fue todo un logro artístico que conjugaba el texto de Shakespeare, los grabados de Craig y rodeando el texto, en pequeñas letras góticas como las de los libros antiguos, tres de las fuentes de Shakespeare: Saxo Grammaticus, Balleforest y la *Hystorie of Hamlet*. Las siluetas de las figuras provenían de las elaboradas por Craig para las maquetas del *Hamlet* de Moscú, aunque muchas se realizaron especialmente para esta edición. Por lo demás, la impresión de las xilografías, que debían acusar el granulado de la madera sobre un papel especial muy delicado, e incluso dos tonalidades de negro, fue muy laboriosa, si bien el resultado obtenido superó todas las expectativas.

DRITTER AKT
ZWEITE SZENE

Die tragische Geschichte von



er dessen Faltung und weicht
Tafel, wenn er im Palast der
Königin war. Die damals mehr
denn bedacht war, ihrem hoch-
ten zu gefallen, als dem geringen,
man soll ohne gatten zu rufen
oder ihrem selbigen, sich selbst
wieder zu verschaffen. Zerstört
und zerfetzt er seine Kleider,
weilt, so in kot und stuch,
beschmeißt sich, gerückt mit
schmutzigen rante, was er von
sinnen durch die stützen, ohne
zu weis zu sprechen. Das nicht
von verächtlichkeit und seinen
willkommen zu zeigen schon. Alle
seine handlungen und gedanken
weisen nur solche die für einen
mann, der ganz nicht vernunft
und überlegung hat was, paf-
ten, wack, er zu nicht mehr
schien als ein bestienung der
grauen und gestirnten hohle,
die sich am hof seines odeln,
und streferters aufhalten. Ihr
junges weis jedoch merkte mit sich wohl in der abicht, eines tages sich so zu rufen, daß die
furcht hätte diesen großen beweis eines weisen und mutigen geistes in einem jungen forsten,
der, indem er eine so groß unerschrockenheit seiner person für eine hohe stellung vorläubte
und sich selbst verschonte und zum spass, darüber, den weg für sich freimachte, einer der
glücklichsten hofrat sein. Zeit zu werden. So ist mit ihm man wegen erge und einer seiner
tante, wenn seine vortheile wird der jenseit zu seiner so gebührenden ansehnlichkeit einzig von
sein rathen und streiten überlegen und entscheidung fähig, um nicht nur seinen be-
st zu rufen und der sich die hochmutigen tyrannen zu ergehen, sondern auch seinen breiten

Ham: Gnadige frau, wie gefällt euch das stück?
Königin: Die dame, wie mich dankt, gelobe zu viel.
Ham: O, aber sie wird ihr wort halten!
König: Habt ihr den inbald gebore! Wird es kein
zögern geben?
Ham: Nein, non Sie spaßen nur, vergiftet um spaß,
kein argernis in der welt.
König: Wie nennt ihr das stück?
Ham: Die mausfalle. Und wie das! Metaphorisch.
Das stück ist die vorstellung eines in Vienna
geschehenen mordes. Gonzago ist der name des
betrags, seine gemahlin Baptista, ihr werdet
gleich sehen, es ist ein spießbubener handel.
Aber was tut's! Eure majestät und uns, die wir
ein freies gewesen haben, trifft es nicht. Der
auszuge mag sich jucken, unsere haust ist rein.
Lucianus tritt auf.
Dies ist ein gewisser Lucianus, ein neffe des
königs.
Oph: Ihr absiehtet das am eines theils, gnädige
herr.
Ham: O ich wollte zwischen euch und euren liebsten
Johannes sein, wenn ich die nationen nur
tanzen sähe.
Oph: Ihr seid spitz, gnädiger herr, ihr seid spitz.
Ham: Ihr werdet zu stillen haben, ehe ihr meine
spitze absparget.
Oph: Ihmet noch besser und schlimmer.
Ham: So macht ihr eure manier nehmen. - Fang an,

HAMLET PRINZIN VON DÄNEMARK

DRITTER AKT
ZWEITE SZENE



morden! Laß deine vermaldeuten graben,
und fang an! Wohltauf.
Es brüllt um tade das gekrahe der rabe.
Gedanken schwarz, gift wirksam, hande fertig.
Lut: Gelegen zeit, kein weien gegenwart.
Du schneider trank aus mitternädigem kraut,
Drenal vom fluch. Hektare's betaur.
Daß sich den zauber, diese graue schaffe
Sogleich auf, dies gesunde leben wefel.
Geist das gift in das ohr des absterbenden.
Ham: Er vergiftet ihm in garten um seines rades
willen. Sein name ist Gonzago, die grabstube
ist vorhanden und in auslesenen italisch
grabstube. Ihr werdet gleich sehen, wie der
mörder die liebe von Gonzago's gemahlin ge-
winnt.

Wohl weiß ich mein selb,
denn ich die ein wunde zu
gefacht habe, ich würde bei
sich mit fango schickte, dass
der präsumt. tyran und
mörder dieses rätters, mer-
kes treuen gatten ist, aber
wenn du dich besonnen auf
meine geringe macht, mit
der ich widerstand hatte. Ist
sein können, auf die vorzeit
des hofes, das das geringe
vertrauen, das mit der-
lungen haben können, die
sich alle ergeben sind, und
sich die gemalt, die er an
zuwenden vorhatte, wenn
ich die reibung mit ihm
auslöste, dann wost du
mich eher erschiedigen, als
mit lautenberst oder an-
tresse wegwerfen, und wusst
mit nicht weniger das un-
recht an den, zu erweisen,
das jemals Gerichte ihre
zustimmung zum tode ihres gatten gegeben hätte. Denn ich ahnweise die bei der bösen
magetät der gatter, daß so es in meiner macht gewesen wäre, dem tyrannen zu widerstehen
und mit meinem blut und dem weisheit meines lebens das leben meines barm und gemüthe
zu retten, ich es ebenso beherrzt gatten hätte, wie ich verdammt oft die verurteilung dieses
lebens verurteilt habe. Denn wenn die das geracht wird. Dann wost ich länger nicht in der
bei welt weisheit, die ich sehe, daß dem gott grund und der weg zur rabe für diesen vater
gerichter sei. Ich würde mein selb und nicht freud, wenn die welt mit der selb hat und
wagt für das geraden dieses vaters, und wenn die auch nicht für dreyer, welche nicht
den name dieser mütter, sondern, tun wost so hätte ich doch doch, diese sacht blug zu
fabren, weder zu beifig noch zu freig in denen anblagen zu sein, und dich nicht weisheit,

Cuaderno de puesta en escena de Hamlet.

Las exposiciones de sus grabados y diseños escenográficos fueron muy numerosas y de carácter internacional. Tuvieron lugar en Londres (1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1911, 1912, 1914, 1915, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1928, 1938, 1948, 1949, 1957, 1962, 1964, 1966); Weimar (1904, 1905); Berlín (1904, 1905, 1930); Dusseldorf (1905); Cologne (1905); Munich (1905); Viena (1905); Rotterdam (1906); Florenci (1906, 1908, 1916, 1923, 1962); Nueva York (1911, 1918, 1934, 1962, 1963); Manchester (1912, 1922, 1926); Liverpool (1913); Dublin (1913); Leeds (1913); Nassow (1913); Mannheim (1913); Cambridge (1913); Zurich (1914); Oxford (1921); Amsterdam (1922); Wembley (1924); Brooklyn (1927); Magdeburg (1927); Whitechapel (1928); Barcelona (1929); París (1955, 1960, 1961, 1962, 1966); Viena (1955); Nottigham (1961); Boston (1961); Roma (1962); Oakdale, Long Island (1963); Venecia (1963) y Einhoven (1965).

No cabe la menor duda, sin embargo, de que el trabajo más interesante y discutido de Craig, inevitablemente el más efímero también, se produjo en el terreno de la producción teatral, que en conjunto se nos muestra controvertida para el público y la crítica, desigual y escasa. Exceptuando sus producciones más tempranas que seguían las directrices más generales del *Lyceum* (*No Trifling With Love*, de Alfred de Musset representada en el Ayuntamiento de Uxbridge en Diciembre de 1893, *Hamlet* y *Romeo y Julieta* en el *Parkhurst Theatre* de Londres en 1896, *The New Magdalen* de Wilkie Collins y *François Villon* de Courte en el *Theatre Royal* de Croydon en 1897) las obras que reciben un tratamiento exhaustivo personal por parte de nuestro autor, comprendiendo tanto la puesta en escena como los decorados y los trajes, son las siguientes:

• *Dido and Aeneas*, ópera de Henry Purcell, representada en 1900 en el Conservatorio de Hampstead y en 1901 en el teatro Coronet de Notting Hill

Gate, junto con *The Masque of Love*. Tras haber fundado la Sociedad Operística de Purcell junto con su amigo Shaw, constituye un primer intento de colaboración que resulta ser todo un éxito. Hemos de tener en cuenta que la base lírica de la obra les proporcionaba una oportunidad única para trabajar en un género teatral afincado en su obsoleto realismo, pero también la forma de revitalizar una tradición musical propia y escasamente reconocida, frente al aluvión de óperas extranjeras que señoreaba Covent Garden. Frente al riesgo que suponía el trabajo con una compañía de aficionados y el desafío que procuraba el antiverismo explícito, su éxito fue total, tanto más admirable en cuanto que Craig desde el principio mostraba un desprecio total por la intriga de la obra; solamente le interesaba la música, de cuya tensión emocional intentaba proporcionar un equivalente plástico.

• *The Masque of Love*, extracto de la ópera *Doclesian*, de Purcell, con un texto de Phineas Fletcher. Su representación se llevó a cabo en el teatro Coronet en Marzo de 1901 y al año siguiente en el teatro Great Queen Street. Las representaciones fueron continuas durante nueve meses, colaborando además Ellen Terry y su Compañía a la publicidad de la obra con una representación previa de *Nance Oldfield*.

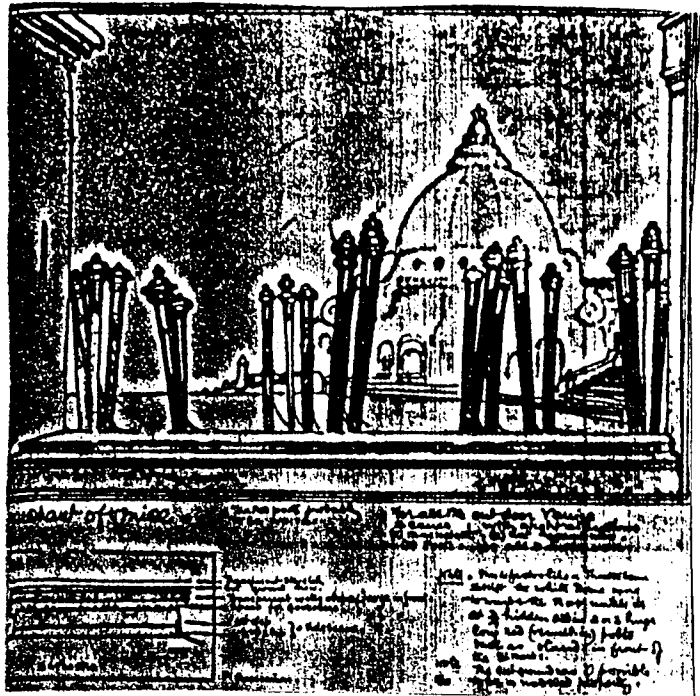
• *Acis y Galatea*, obra de Haendel sobre la pastoral de John Gay, se representó en 1902 en el Great Queen Street Theatre. El carácter geometrizable de la puesta en escena sorprendió unánimemente al público victoriano. No obstante, de las quince representaciones previstas, sólo tuvieron lugar seis.

• *Bethlehem*, auto de navidad de Laurence Housman, que se representó en el *Imperial Institute* en 1902. Por primera vez elimina Craig las candilejas del escenario y usa el puente de luz. Tampoco duda en cortar el texto e intercalar en él fragmentos musicales a su elección.



medal by artificial light.

Hamlet, 1904. Acto III, escena 2.



El mercader de Venecia, 1902.



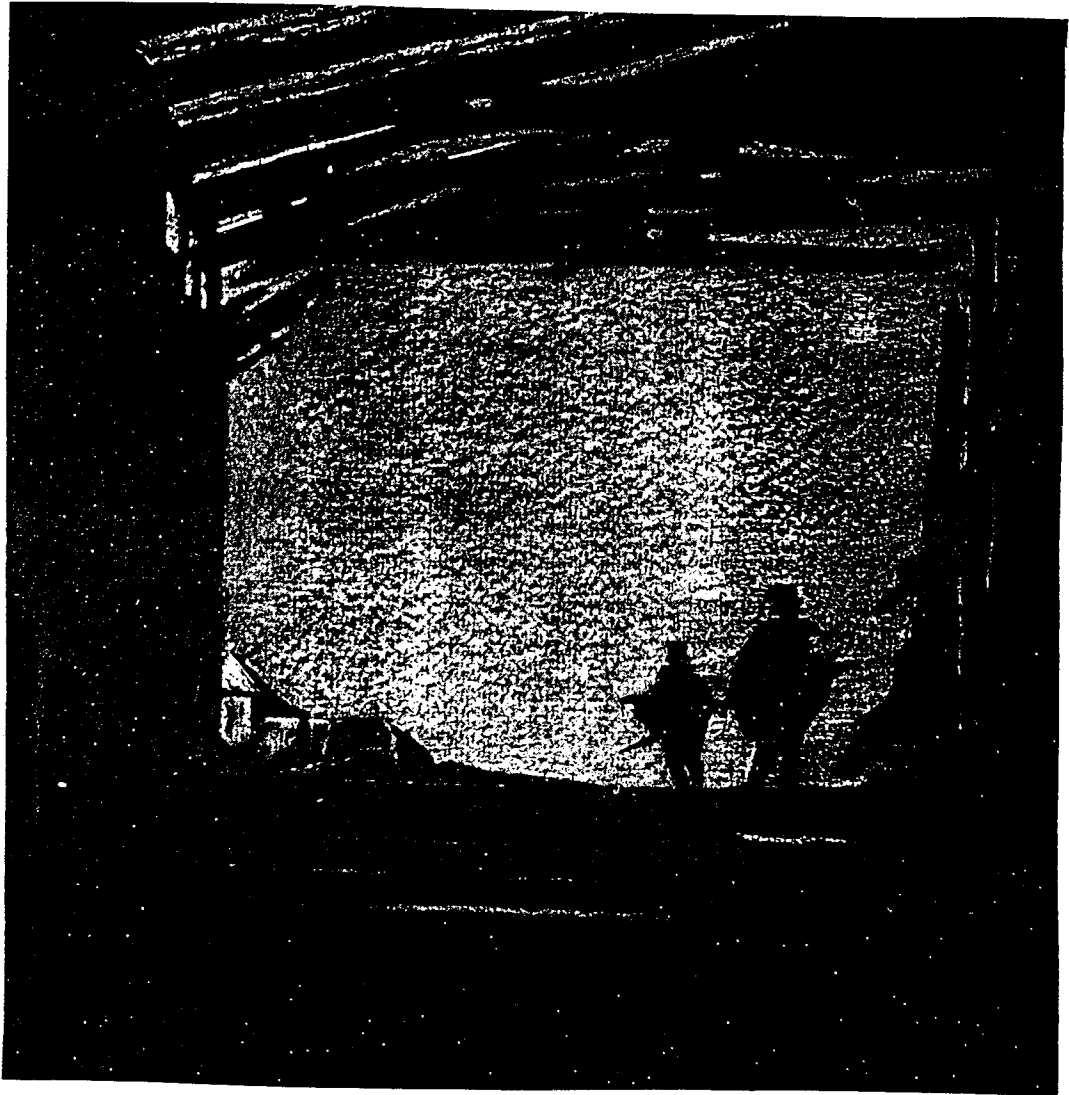
Vestuario de Käre. Los vikingos, 1903.

· *For Sword or Song* constituye el primer encargo realizado para el teatro profesional, ofrecido en este caso por su tío Fred Terry. Era una obra de R.G. Legge que se presentó en 1903 en el teatro Shaftesbury. Sólo intervino parcialmente en la puesta en escena (actos I y III), ya que no se respetaron la totalidad de sus decorados.

· *The Vikings at Helgeland*, de Ibsen (1903). Fue la obra elegida por la compañía de Ellen Terry, quien se la encomendó a Craig. En general, le supuso una experiencia amarga por sus continuos enfrentamientos con los actores, que se oponían a su despotismo (desde entonces hará continuas manifestaciones en contra de las compañías profesionalizadas). Debido a ello, pese a que fue un éxito, se mantuvo en cartel escasamente un mes.

· *Much Ado About Nothing*. Igualmente representada por la Compañía de Ellen Terry en el teatro Imperial en 1903, supone la primera incursión escénica craigiana en el territorio shakespereano, hasta ahora vedado, y, por otra parte, también su primera frustración, ya que pese a todas las esperanzas puestas en ella, resultó en un estrepitoso fracaso comercial.

· *Hamlet* (1912). Sin duda, esta obra constituye uno de los puntos álgidos en el teatro de nuestro siglo, en cuanto que marca la confrontación dialéctica de dos concepciones diametralmente opuestas sobre el teatro, a saber, el realismo psicologista de Stanislavski y el simbolismo de Craig. Su puesta en escena efectiva y la controversia que suscitó no puede hacer olvidar la fascinante etapa de enfrentamientos de todo tipo, concesiones mutuas, discusiones agotadoras, veladas nocturnas, malentendidos y, desde luego, facturas a que dió lugar. Es inadmisibles concebir el teatro moderno sin esta obra (también lo es leer, dirigir o



Venencia salvada, 1904. Los conspiradores, acto II.

hacer una representación, ni tan siquiera provinciana, de Shakespeare en nuestros días).

. *The Pretenders* (1926). Lamentablemente, la segunda incursión al territorio ibseniano en su lugar de origen (Teatro Real Danés de Copenhague) por encargo de Johannes Poulsen, fue un fracaso total, y defraudó todas las expectativas que había suscitado (incluso se ocasionó un debate parlamentario sobre la oportunidad de la invitación de Craig a Copenhague). Para algunos, supone la evidencia manifiesta de la decadencia de Craig, su autocommiseración y falta de ideas, que se limitó a copiar de sus primeras propuestas; para otros, simplemente confirmaba de manera irrefutable su ineptitud práctica.

En lo que respecta a su labor escenográfica, queda restringida a las siguientes obras:

. A raíz de su segunda estancia en Alemania, trabaja sobre *Venice Preserved*, de Otway, en la adaptación de Hugo von Hoffmannsthal. Esta se representaría en el teatro Lessing de Berlín en 1904. Tampoco su repertorio escenográfico fue aceptado en este caso en su totalidad.

. *Rosmersholm*, representación a cargo de la mítica Eleonora Duse que tuvo lugar en el *Teatro della Pergola* en Florencia en 1906, famosa por la *Nota* redactada por nuestro autor que se facilitaba con el programa, por las fricciones a que dió lugar y a las reticencias que los esotéricos alardes decorativos de Craig suscitaron en la más reconocida e internacional de las actrices de su tiempo.

. *Macbeth*, obra dirigida por Douglas Ross en 1928 en el teatro Knickerbocker de Nueva York. Su éxito procuró exactamente doscientas treinta y siete representaciones continuas a lo largo de un periodo de

casi nueve meses.

En relación a su obra gráfica, su etapa más fecunda comprendería desde el año 1897 hasta 1900, durante la cual realizó más de doscientos grabados. Entre los proyectos de decorados que recrean el elemento dramático de algunas de las obras preferidas por Craig, se encuentran los titulados *Hamlet*, *Henry V*, *Julius Caesar*, *Elektra*, *Macbeth*, *Caesar and Cleopatra*, *The Tempest*, *King Lear*, etc, que si bien han suscitado controversias acerca de sus posibilidades de realización efectiva, en realidad no constituyen sino una serie de visiones escénicas motivadas por un poderoso motivo teatral, por tanto únicamente válidas en cuanto que traducen una emoción inspirada por lo dramático a la forma plástica.

Otros, sin embargo, se justifican por sí mismos y se denominan de forma totalmente imprecisa, tales como *Design for a Stage Scene* (1907) o *Projet* (1907). En ocasiones recrea así mismo instantáneas de una acción a su juicio de especial intensidad teatral y extremadamente sugestiva, tales como *Enter the Army* (1900) o *The Arrival* (1901). Inspirado en las *masques* inglesas, por otra parte, realizó algunos trabajos que daban a conocer en cierto modo su ideario estético y socialista de carácter utópico. Véase a este respecto el escenario para la *Masque of London* (1901), los grabados para la *Masque of Lunatics*, *Masque of Hunger* y *Harvest Home* (1902). También produjo amplios ambientes oníricos, como ese magnífico escenario, precursor de las realizaciones surrealistas, titulado *A Palace, a Slum and a Stairway* (1907). En general, cabe advertir que a partir de 1905 los dibujos y grabados suelen ser tridimensionales. El volumen se realiza, por otra parte, por las técnicas empleadas, grabado en madera y al aguafuerte. Entre estos esbozos son especialmente significativos aquellos que ilustran su escenografía móvil multifuncional, los *Screens*, o la *Scene*

of poetic drama, en los que pondrá a prueba la efectividad práctica y poética de esta escena virtualmente infinita. Todo este trabajo se halla reunido en parte en *Towards a New Theatre* (1913), libro de escenas teatrales y comentarios críticos sobre las mismas. Además, en este libro expondrá la peculiar concepción de sus dramas de silencio, como proponía denominarlos, y que consistían en un ensayo de ambientes diferentes dominados por algún poderoso elemento compositivo, tal y como se observa en su serie más famosa, *The Steps* (1905).

Otra técnica sobre la que experimentará en relación a su fabuloso instrumento para el movimiento derivado de los *screens*, será la del aguafuerte en su serie titulada precisamente así, *Motions* (1907), que constituirá la base de una exposición en Florencia al año siguiente, y que publica ese mismo año en *A Portfolio of Etchings being Designs for Motions by Edward Gordon Craig* (1908) (los grabados se utilizaron con posterioridad también en *Scene*, 1923). En general, es común a tales diseños el deseo de plasmar el movimiento instantáneo ralentizado y la eficacia dramática de la cadencia de volúmenes dinámicos en relación con distintos efectos lumínicos. Hasta qué punto son meramente ilustrativos o constituyen un fin en sí mismos, independientemente de cualquier otra utilidad, es algo que habría de discutirse. Por último, las maquetas del *Hamlet* de Moscú constituyen otro elemento no desdeñable. Estas han sido recuperadas recientemente con objeto de la publicación de sus figuras negras y severas que tanto le obsesionaban. Afortunadamente poseemos también documentación gráfica sobre la maqueta realizada en el *Arena Golodni* de la *Pasión según San Mateo* de Bach, interesante dispositivo escénico fijo cuyo proyecto entusiasmó a Craig largo tiempo y que, lamentablemente, fue requisada y destruida en una escaramuza bélica.

Resulta casi paradójico que el virulento ataque contra la palabra, la lógica y la razón no impida la amplia complacencia que Craig

demuestra con respecto al texto escrito, que prodiga de forma dispersa, absolutamente desprovista de afinidad estilística: diálogos, artículos, cartas, comentarios de esbozos, reseñas de libros, crítica impresionista, historización de elementos teatrales etc, aparecen por doquier, sostenidos por una misma concepción ideal. Desde su opúsculo inicial, *The Art of the Theatre* (1905), hasta sus memorias incompletas nos inunda de manera literal en una ingente producción teórica, crítica y documental de dimensiones colosales. Era éste, en cualquier caso, el único medio de autopromoción, o al menos el único accesible, sin demasiados riesgos y relativamente barato, de dar publicidad a sus ideas, criticar cáusticamente el teatro contemporáneo y a sus practicantes y, al fin y al cabo, dar rienda suelta a sus instintos victimalistas y de autojustificación incondicional. En suma, su prolija escritura denunciaba con virulencia la imposibilidad de llevar a la práctica sus pretensiones, así como defendía vehementemente la rutilancia de un universo realmente a la medida de sus deseos.

Su primer texto, *The Art of the Theatre* (1905), escrito con celeridad en una semana, al parecer por recomendación de Ellen Terry, tuvo una repercusión extraordinaria en el mundo del teatro, con la peculiaridad de que su conocimiento mayoritario se obtuvo a través de la versión alemana de Maurice Magnus. El breve texto se había editado en forma de folleto e iba prologado por Kessler, prefacio escrito con ocasión de la exposición de Craig que tuvo lugar en Berlín en Diciembre del año anterior. La recepción del libro en Alemania fue discreta, lo que en cierto modo se debía a los caústicos artículos de prensa que Craig había dedicado a Brahm, así como a la radicalidad de sus propuestas en lo concerniente al actor y al autor dramático, a lo que se añadía la pésima versión al alemán, por lo que no era de extrañar que de las veinte reseñas que se le dedicaron, sólo dos fueron favorables.

La edición inglesa se realizó pocos meses después (en Junio), en este caso prologada por Graham Robertson. Su proyección internacional se debió en parte a las múltiples traducciones que facilitaron su difusión; por ejemplo, las ediciones rusa y holandesa se realizaron al año siguiente. Este primer manifiesto artístico adopta una forma querida a Wilde, que Eliot tomó, por otra parte, como punto de partida para el breve artículo, así titulado, en el que somete a crítica la oportunidad de las reformas craigianas: el diálogo socrático. En cuanto al libro, su ataque tomaba como lugar preferente las deficiencias del teatro de su tiempo, que en realidad se reducían a una sola, esto es, el deseo de realismo a ultranza. Por lo demás, la tesis principal que contiene la obra ilustra la defensa explícita de la labor del director como único artista creador en el teatro. Este habría de utilizar todos los medios de expresión escénica a voluntad para lograr una composición que eludiese la grosera imitación de la realidad entrando de lleno en el terreno de la sugestión, conseguida principalmente a través del énfasis en el aspecto visual de lo representado, visualidad que, ya desde su misma etimología, constituye la auténtica esencia del teatro.

El gran proyecto editorial que concibió se hará realidad con la que constituye una de las primeras revistas internacionales de teatro dedicada monográficamente al mundo de la escena, *The Mask*. Craig consideró necesario poner en marcha un mecanismo para difundir su nuevo credo escénico y establecer contactos a nivel internacional, sin olvidar tampoco que pretendía mediante una eficaz propaganda que los neófitos respaldaran financieramente lo que a todas luces parecía, como mínimo, una revolución temeraria y arriesgada. Esta revista teatral de amplio espectro, sin limitación temática o estilística, estaba tan sólo dominada por el tono rapsódico y virulento dominante por parte de su editor (y prácticamente único redactor), así como por la defensa de la dimensión espectacular de la escena. Si bien se pensó cuatrilingüe en un primer

momento (los idiomas elegidos eran inglés, francés, alemán y holandés) al final acabó publicándose únicamente en inglés e italiano. Desde luego superaba con mucho la pequeña y decadente revista que había editado el joven Craig en Londres, *The Page* (1898-1901) y que, portavoz de los artistas del *New English Art Club* y de sus grabados, parecía más que nada un capricho estético que obedecía al exhibicionismo que ya desde su juventud le había caracterizado a su editor.

En cuanto a *The Mask*, puesta en marcha en los talleres del Arena Goldoni en 1908, salió a la luz asiduamente con una frecuencia mensual, salvo en el intervalo bélico, hasta 1929. Expresión del naciente interés de Craig en las artes del espectáculo en general, de su denuesto categórico del estado del teatro coetáneo y las reticencias sobre la repercusión en el teatro de las nuevas vanguardias artísticas, su interés va derivando cada vez más, tras la guerra, hacia la historia del teatro. Por lo demás, esta revista era la labor de un solo hombre (se han llegado a contabilizar hasta casi un centenar de pseudónimos, en concreto, Craig admite el uso de sesenta y seis), siendo sus colaboradores habituales Gino Ducci, un cartero amigo suyo, y Dorothy Neville Lees, encargada principalmente de las tareas administrativas. Algunos de los artículos de fondo de la publicación fueron añadiéndose a una serie de obras de conjunto que fue editando con posterioridad. Así *On the Art of the Theatre* (1911) está compuesta del carismático diálogo de Craig de 1905 y otros artículos de considerable importancia en lo que respecta a su ideario estético (por lo demás, altamente controvertidos como hemos tenido -y tenemos- ocasión de comprobar). Entre ellos, podemos seleccionar, como extraordinariamente importantes, los de "The Artists of the Theatre of the Future" (1907), "The Actor and the *Über-marionette*" (1907), "On the Spirits of the Tragedies of Shakespeare" (1910), entre otros.

A continuación, publica en 1913 *Towards a New Theatre*, como ya vimos, uno de los libros más exquisitos de su producción, que hace uso de esa forma mixta de exponer sus teorías que es la alternancia de documentación gráfica y comentarios en prosa (de hecho, subtitula su obra como "Dibujos para escenas teatrales con notas críticas de su autor E.G.C."). Es ésta una compilación trascendental para llegar a una comprensión mínimamente correcta de su técnica artística y sobre todo de la radicalidad, aún no asumida por entero, de sus propuestas escénicas. Este año se edita así mismo en los talleres del *Arena Goldoni* en Florencia *A Living Theatre: The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask*. El él expone las actividades que intentaba llevar a cabo en su taller práctico de formación de actores, y explicaba cuál habría de ser el principal cometido de su revista.

Coincidiendo con la efímera puesta en marcha de una pequeña revista dedicada por entero a la "idolatría" de las marionetas *The Marionette* (1918-1919), historia de todo tipo de éstas, reproducciones antiguas, obras para marionetas escritas por el propio Craig, etc, siguiendo la misma tónica de *The Mask*, y que un poco más tarde dará lugar a *Puppets and Poets* (1921), publica una nueva recopilación de sus textos más representativos, *The Theatre Advancing* (1919). Si bien la edición americana es de esta fecha, la inglesa se producirá dos años después (1921). El libro, aparte de hacerse eco de esa paranoica sensación de Craig de sentirse saqueado y menospreciado injustamente, sigue mostrando su anhelo nunca abandonado de poder trabajar de nuevo en Inglaterra en un teatro bajo su dirección. *Books and Theatres* (1925) nos presenta su faceta como historiador de teatro, y con emocionadas notas de carácter impresionista y su emotivo encuentro con el pasado a la manera ruskiniana, nos hace un recorrido sobre los restos arquitectónicos de los viejos teatros italianos o el esplendor de sus teatros privados. Era, por lo demás, uno de los preferidos de Craig. Dejó constancia de

su labor de pionero como historiador de la dirección teatral, una tradición por otra parte hasta ahora inexistente, en *Fourteen Notes* (1931), opúsculo escrito con ocasión del comentario de una historia del teatro de Glenn Hughes. En él establece interesantes relaciones entre los principales reformadores del teatro de su tiempo, como Antoine, Appia, Stanislavski, Reinhardt y él mismo.

Scene, publicado en 1923, constituye una de esas extrañas y poliédricas obras de arte que difunde el aspecto más visionario de su autor, toda vez que hace un recorrido personal e inapreciable sobre la historia del teatro. Años después, en 1930, publica *A Production*, libro de enorme formato con litografías a color que consagra por entero a la historia de su colaboración con el Teatro Real de Copenhague para poner en funcionamiento *The Pretenders*. El resto de su producción la constituyen en su mayor parte recopilaciones de recuerdos acerca de Ellen Terry (*Ellen Terry and Her Secret Self*, 193), Henry Irving en la obra homónima (*Henry Irving*, 1930) y también sobre su propia vida, que deja en suspenso hacia el año 1907, por lo que sólo hemos conocido el primer volumen de lo que inicialmente se planteó como tetralogía: *Index of the Story of My Days. Some memoirs of Edward Gordon Craig (1872-1907)* (1957). El diario personal de su estancia en París, es accesible así mismo mediante la edición de Colin Franklin (*Gordon Craig's Paris Diary, 1932-1933*). Entre los muchos proyectos inacabados, se encuentran títulos hipotéticos, tales como *Theatre-Shows and Motions*, *The Theatre*, *The New Movement and the Newer One*, un manual de teatro, *An Easy Book on the Theatre*, o, quizá el más tardío, *On Creating a Theatre* (1935)..

Por último, sólo nos resta decir que ésta no es sino una pequeña parte de todo el legado teórico y práctico de Craig: ediciones críticas, artículos de prensa, correspondencia personal, catálogos para obras teatrales y exposiciones, cuadernos de dirección y diarios

personales, forman parte de un material inédito de enorme interés del que hemos hecho uso en nuestro estudio, material que cada vez se estudia con más detenimiento e interés por parte de los investigadores de teatro, que en algun caso han extraído del mismo conclusiones reveladoras.

9.2 ESTUDIOS SOBRE EDWARD GORDON CRAIG

Sobre la figura de Craig se ha establecido una suerte de literatura secundaria que intenta hacer justicia al carácter innovador de su poética y su práctica teatral. La divulgación de su obra se produjo sin lugar a dudas a través de la monografía de Denis Bablet, *Edward Gordon Craig* (1962), que más tarde conoció su versión inglesa a cargo de Daphne Woodward (1981). Intenta este autor dar una versión integral de sus concepciones y logros escénicos, haciendo especial hincapié en lo que respecta a su originalidad en el desarrollo de la escenografía, concepciones escenográficas que lo ponen directamente en relación con las investigaciones paralelas que estaba llevando a cabo el suizo Appia. A la estética de sus composiciones se atiende así mismo en su magistral *Esthétique générale du décor de théâtre. De 1870 à 1914* (1965). A partir de aquí, los manuales tradicionales de historia del teatro le reservan un lugar preferente en sus desarrollos, sin menoscabo de reconocerle además otras facetas de su personalidad, como su capacidad interpretativa y el hecho de que constituye un escritor y teórico prolífico, sobre todo en lo que se refiere al lugar de la dirección en la moderna teoría teatral.

Si bien las versiones panorámicas y las de información de segunda mano resaltan en él sus ensayos sobre la *über-marionette* -intento flagrante de desafiar el lugar incuestionado hasta ahora en el teatro del actor- o bien sus irrealizables bosquejos escenográficos, insistiendo de

paso en otros pormenores de índole biográfica (tales como su noble ascendencia como hijo ilegítimo de la mejor actriz inglesa de todos los tiempos, Ellen Terry, y del arquitecto esteta William Godwin, o trayendo a colación su *affair* amoroso con la diva de la danza Isadora Duncan), sin olvidar por último su petulante arrogancia para con Stanislavski en el Teatro del Arte de Moscú, en la actualidad se intenta juzgar de manera más precisa su labor teatral, fuera ya de los preciados preliminares de su fama como *enfant terrible* del teatro.

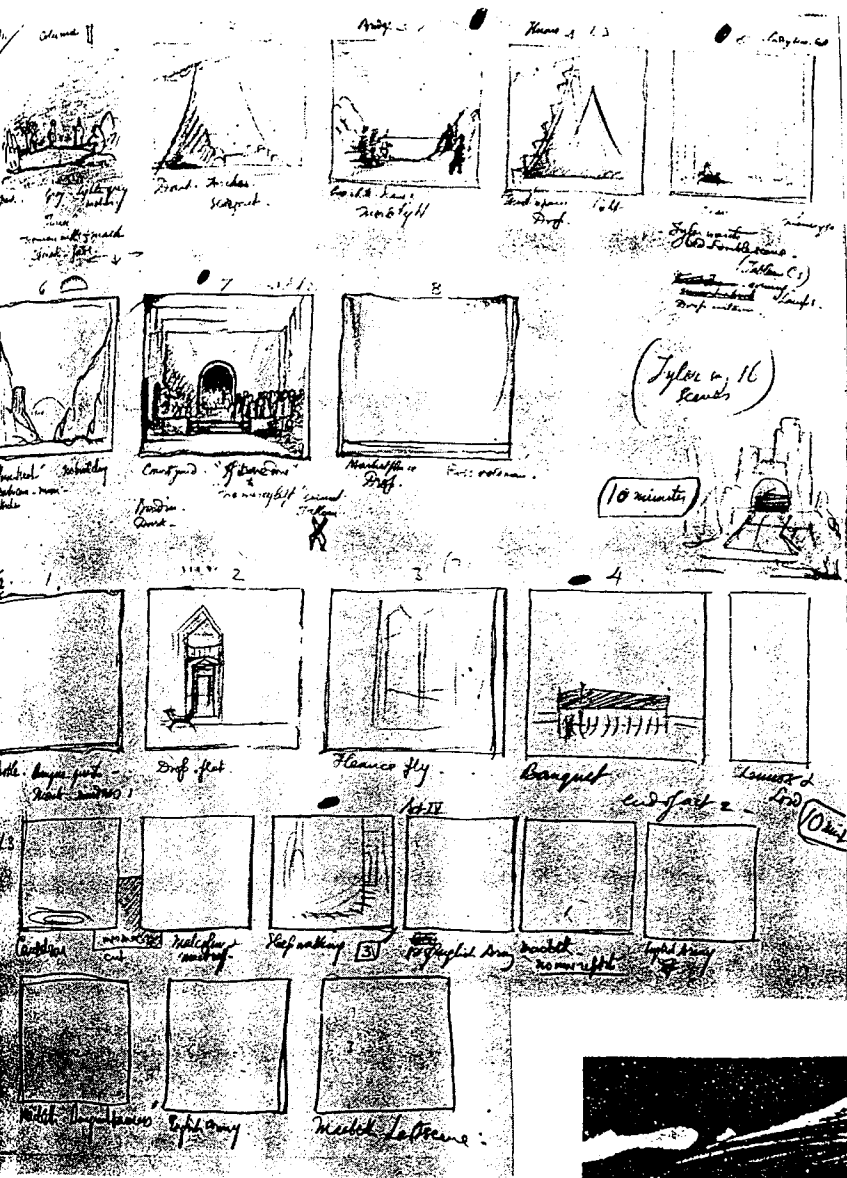
La primera obra inspirada directamente por Craig y responsable en gran parte de la divulgación del mito Craig fue la de Enid Rose (1931) *Gordon Craig and the Theatre*, obra laudatoria y absolutamente acrítica respecto de su capacidad artística y literaria, muy útil para verificar la historia de su trayectoria profesional e instrumento defensivo en la polémica que sostenía Craig con G. B. Shaw. Janet Leeper, por su parte, continuó esta tendencia en su (1948) *Edward Gordon Craig. Designs for the Theatre*, breve estudio profusamente ilustrado incluso con láminas a color, lo que permitía un conocimiento adecuado de la habilidad plástica del director inglés. La noticia de estas autoras es más o menos la que difunde Catherine Valogne en París, en su *Gordon Craig* (1953). En Estados Unidos, por otra parte, su trabajo fue bastante más estimado y ejerció una influencia más determinante que en las islas, y ello lo corrobora Myers en un artículo titulado "Early Recognition of Gordon Craig in American Periodicals" (1970). Quizá el testimonio de personalidades pertenecientes al mundo del teatro sea más atemperado, sin embargo. Véase así el artículo de Copeau (1963) en el que se da cuenta de las "Visites a Gordon Craig, Jacques Dalcroze et Adolphe Appia"; Brook (1955) "The Influence of Gordon Craig in Theory and Practice"; Eliot (1955) "Edward Gordon Craig's Socratic Dialogues", etc, por no hablar ya de los recuerdos personales que Stanislavski (1924) dedica en su autobiografía a la accidentada preparación del legendario *Hamlet* en el

Teatro del Arte de Moscú (*Mi vida en el arte*).

En las historias de teatro, por otra parte, el malditismo del que habitualmente se hacía gala al tratar de este autor paulatinamente va dejando paso a tratamientos más rigurosos en historias sintéticas del ámbito de la escena, tales como las de T. Cole y H. Krich Chinoy (1953) *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, Guerrero Zamora (1961) *Historia del teatro contemporáneo*, E. Braun (1982) *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowsky*, o J.J. Roubine (1990) *Introduction aux grandes theories du théâtre*, por citar tan solo algunos de ellos. De acuerdo con su vertiginosa carrera, ya los primeros repertorios bibliográficos que dieron noticia de su relevancia internacional fueron tempranos. De hecho, la *Society for Theatre Research* le dedicó un número monográfico en la fecha tan temprana de 1967 a cargo de Fletcher & Rood, repertorio que se actualizó y amplió de forma ejemplar en el riguroso trabajo de Lindsay Mary Newman titulado *Gordon Craig Archives: International Survey* (1970). Así, en una reducida edición de quinientos ejemplares que incluía una conferencia-homenaje de esta autora el director inglés, se mostraba su status incuestionable como clásico moderno al dar cuenta de las gigantescas dimensiones que había adquirido el bagaje documental y bibliográfico a él dedicado, ambicioso proyecto, en suma, de unificar en la medida de lo posible la dispersión extrema de su legado.

El libro de su hijo Edward, *Gordon Craig: the Story of His Life*, (1967) constituye un homenaje emotivo a su labor, dando cuenta además de perspicaces observaciones y material inédito sobre su biografía espiritual, que no omite la anécdota ni la consideración humana del mito (actitud que se prolonga en un pequeño ejemplar más reciente, dedicado a la memoria de su hermana Ellen Gordon y su abnegado cuidado de los últimos años de su padre (1983): *Edward Gordon Craig: the Last Eight*

Notas de trabajo para Macbeth, 1928.



Diseño para Los pretendientes a la corona, 1926.

Years). Por su parte, Francis Steegmuller en su libro, *"Your Isadora". The Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig* (1974), trata su perfil sentimental, de ahí que, salvo confidencias de sus andanzas públicas, resulta especialmente recomendable para los mitómanos o para el mero escrutinio *voyeur*. Entre las distintas tesis doctorales que atienden a aspectos de su carrera artística -se da la circunstancia de que es uno de los temas favoritos para los investigadores noveles, y es muy numeroso el conjunto de tesis doctorales dedicadas exclusivamente a él- encontramos la de D. S. Williams (1955) *Edward Gordon Craig's Theory of the Theatre as Seen Through The Mask*, que realiza un buen compendio analítico de la que puede considerarse primera revista internacional de teatro, y que estuvo en vigor, tras el breve intervalo de la guerra, desde 1908 hasta 1929. Charles James Hiller asigna a sus reformas un lugar central en la historia del teatro en su investigación titulada *An Analytical and Descriptive Study of the Contributions of Edward Gordon Craig to Modern Theatre Art*" (1957). En la misma línea se sitúa el trabajo de Theodore Herstand (1963), *Edward Gordon Craig's Theory of "The Art of the Theatre of the Future"*, que desde la Universidad de Illinois realizaba una serie de generalizaciones sobre las propuestas renovadoras de Craig, uno de cuyos aspectos, la naturaleza del artista, da pie a este autor a un artículo más reciente "Edward Gordon Craig and the Nature of the Artists" (1966), desde la misma línea historicista.

Aspectos concretos también han suscitado la atención de los investigadores, tales como el vestuario. Así, Sylvia Elchen en 1977 le dedica un estudio pormenorizado: *Costume on the theatre of Edward Gordon Craig*. Se estudian también las influencias de su medio familiar (W. Kraher (1974) *Gordon Craig: Ueber-director, Major Influence on Craig's Theory and Practice*), o su interpretación de *Macbeth*, tesis ésta de Paul Sheren y que fue expuesta en la universidad de Yale en el mismo año: *Edward Gordon Craig and Macbeth*.

Entre las perspectivas imprescindibles sobre su obra se encuentra indudablemente la del profesor Ferruccio Marotti, a quien cabe el reconocimiento de llevar a cabo el primer estudio minucioso y justo sobre la figura del polifacético hombre de teatro -en el sentido más amplio del término- que es Craig, especialmente en lo que concierne a su relación con la estética de la vanguardia y su auténtica revolución plástica y compositiva en el ámbito artístico desde una metodología crítica estructuralista. *Edward Gordon Craig* (1961) y *Amleto o dell'Oxymoron* (1966) constituyen indudablemente dos de los trabajos más significativos dedicados a este autor. El neoyorkino Arnold Rood, por su parte, que debutó a principios de la década de los ochenta con una tesis doctoral acerca del aspecto visionario de la estética craigiana -*Gordon Craig, Prophet of the Twentieth Century Theatre* (1981)- había instaurado anteriormente en su artículo "After the Practice, the Theory. Gordon Craig on Movement and Dance" de 1971 un cambio de paradigma en la consideración del movimiento como hito básico y piedra de toque de la teoría de Craig, que completa así mismo en 1977 con una antología prologada de críticas y reseñas de Craig dedicadas básicamente al ballet clásico y a la danza contemporánea.

Es ésta la tendencia que continúa Iréne Eynat-Confino en su célebre -y desde su publicación imprescindible- *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor* (1987), que además de síntesis clara y rigurosa del pensamiento actual sobre el nuevo movimiento y sus desarrollos europeos o dar cuenta de la controvertida personalidad de un Craig edípico e inestable emocionalmente, profundiza de manera ejemplar sobre los aspectos esotéricos y misteriosos de una concepción teatral sostenida desde el anhelo metafísico de la creencia. A ello hemos de añadir la lectura sustanciosa que esta autora realiza de manuscritos inéditos de Craig, cuyas implicaciones insospechadas ha sabido extraer

con precisión, dotándonos así de una material extraordinariamente válido para todos aquellos que desconfiamos de la simplicidad descalificativa con la que a veces se trata injustamente a Craig.

La influencia de la tradición inglesa de pensamiento que es el esteticismo moral, en lo que se refiere concretamente a la influencia de Ruskin, se trata en el estudio de Paul Talley titulado "Architecture as Craig's Interim Symbol: Ruskin and Other Influences" (1967). Pasquier resalta también con notable agudeza la influencia determinante de Blake en su poética, "L'infini qui naît au creux de la paume ou Edward Gordon Craig et William Blake" (1984a). En lo que respecta a su relación con el pensamiento crítico de su tiempo, es ilustrativo así mismo el artículo de L. W. Markert (1982) "The Art of the Theatre: Charles Lamb, Arthur Symons and Edward Gordon Craig", en el que trata la connivencia de puntos de vista sobre la escena de estos autores en lo que se refiere especialmente a la escenificación de Shakespeare, y se explica cómo Craig halló justificación teórica para sus reformas en Symons mientras que éste saludó las producciones operísticas de Craig como la realización efectiva, en la práctica, de la doctrina simbolista que defendía. Al hilo de su antinaturalismo visceral se encuentra también el ensayo de Michael Loeffler (1971): "Gordon Craig und die 'Purcell Operatic Society': Ein früher zur Überwindung Bühnenrealism", que sirve de óptimo complemento a aquellos capítulos en los que Edward Craig dedica una atención preferente a las cinco producciones que entre 1900 y 1903 le harían conseguir su reconocimiento internacional junto con su amigo Martin Shaw: *Gordon Craig. The Story of his Life* (1968), junto con el artículo en el que describe su temprana producción de *Acis y Galatea* en el que puso en práctica algunas de las técnicas de su muy apreciado Hubert von Herkomer (1969) "Edward Gordon Craig and Hubert von Herkomer" o el ensayo general de Bablet (1971a) "Edward Gordon Craig and Scenography".

Laver se encarga de estudiar la repercusión que estos logros artísticos tuvieron en el teatro inglés (1949) "Gordon Craig and the English Theatre", pero no hay que olvidar por otra parte que los comentarios escépticos y caústicos del escenógrafo Simonson, ya desde 1932 descalificaron por completo la valía de los bocetos teatrales craigianos en virtud de su impracticabilidad, lo que desde entonces aparece como lugar común entre los historiadores de teatro (vid. Simonson y su "Day-dreams: the case of Gordon Craig", que forma parte de *The Stage is Set*, 1932a). Quizá, por eso, para neutralizar en lo posible esa ubicua neurosis que este autor atribuye constantemente a Craig como explicación última de su peculiar trayectoria profesional (y con ello no queremos decir que no tenga razón) resulta inapreciable la lectura del riguroso trabajo interpretativo que lleva a cabo Israilievna sobre los virtuales puntos de conexión entre Appia y Craig (1983) "Appia, la épica geométrica. Craig, la geometría trágica". El intento de compartimentar su producción en relación a los movimientos artísticos del momento, se lleva a cabo por Hewitt: "Gordon Craig and Post-impressionism" (1944).

En lo que se refiere a su muy controvertida teoría de la *über-marionette* y los aspectos contradictorios en que se enuncia, la opinión de los críticos está dividida entre aquellos que aceptan sin discusión las últimas retractaciones de Craig (esto es, que nunca se había referido con la defensa de este peculiar autómata sino a una metáfora óptima para el perfecto autocontrol, como Bablet, Salvat, etc) y aquellos que opinan que la enunciación primitiva era literal, lo que por otra parte Eynat demuestra convincentemente con pruebas documentales prácticamente irrefutables. Entre estos últimos se encuentran además, y por citar los estudios más clásicos, Charles Lyons y su "Gordon Craig's Concept of the Actor" (1969), Julian Olf y su "The Man/Marionette Debate in Modern Theatre" (1974), la investigación temprana de Eynat sobre el

proyecto de creación de un teatro internacional de marionetas en Dresde y que no llegó a cuajar, "Gordon Craig, the *Über-marionette* and the Dresden Theatre" (1980), o el artículo de Maymone Siniscalchi (1980) "Edward Gordon Craig: the Drama for Marionettes", que completa en una monografía más reciente, *Il Triunfo della Marionetta*.

A esta línea de investigación se une la relativamente reciente tesis doctoral de Rebecca Rovit (1989) realizada en la Universidad de Florida *The Marionette as an Ideal in Acting, Dualism Resolved in Craig's Übermarionette, Meyerhold's Biomechanics, and Schlemmer's Stage Workshop*. El estudio muestra la importancia de la marioneta como metáfora escénica (en su caso no admite más que parcialmente la literalidad de las propuestas de Craig) que adquiere tratamiento fecundo y diverso en las concepciones teatrales de Craig, Meyerhold y Schlemmer. La estética de las marionetas se muestra a través de la visión de esta autora como uno de los elementos más proteicos de análisis respecto del teatro de vanguardia. Por lo demás, proyecta la legítima existencia, hasta ahora minusvalorada, de una auténtica tradición occidental de este teatrofrente a la opinión generalizada que la restringe a Oriente. Bablet (1985), por su parte, tiene ocasión de dedicar un merecido ensayo al lugar estético que la máscara ocupa en su teoría teatral, que desde su punto de vista se instala dentro de una de las muchas correlaciones estéticas que tienen lugar dentro del ámbito artístico, "De Craig au Bauhaus".

Otro de los aspectos del opus craigiano que más atención ha suscitado entre los estudiosos estriba en la necesidad de explicar su escasa producción teatral, su presumible incapacidad de poner en práctica lo que reiteradamente exponía una y otra vez en sus escritos. Tal incógnita se ha intentado despejar desde diferentes ámbitos; muchas veces se ha atribuido este hecho al carácter irascible, autoritario y

despótico de Craig (como Orville Larson (1978) "R.E. Jones, Gordon Craig and Mabel Dodge" o H.K. Doswald (1976) "Edward Gordon Craig and Hugo von Hoffmannsthal", etc). Una notable excepción a este respecto la constituye la colaboración con Yeats, un gran admirador de sus puestas en escena y, al fin y al cabo, de concepciones asimilables a las suyas, cuestión que tratan con cierto detenimiento James W. Flannery "William Butler Yeats, Gordon Craig and the Visual Arts of the Theatre", y Karen Dorn, "Dialogue into Movement: William Butler Yeats", estudios comprendidos en un mismo volumen colectivo sobre Yeats: O'Driscoll y Reynolds (eds) (1975) *Yeats and the Theatre*. Si su labor profesional por tierras alemanas es analizada con rigor por L. M. Newman en 1976 "Gordon Craig in Germany", A. Sardelli evoca su deseo frustrado por acceder al exquisito ambiente artístico florentino en "When a Dream Vanishes: Edward Gordon Craig in Florence" (1989). Es en Florencia donde precisamente tiene lugar una de las experiencias más interesantes llevadas a cabo por Craig, si bien interrumpida prematuramente por la guerra: la escuela de teatro del *Arena Goldoni* (vid. A. Rood "Edward Gordon Craig, Director, School for the Art of the Theatre, 1971).

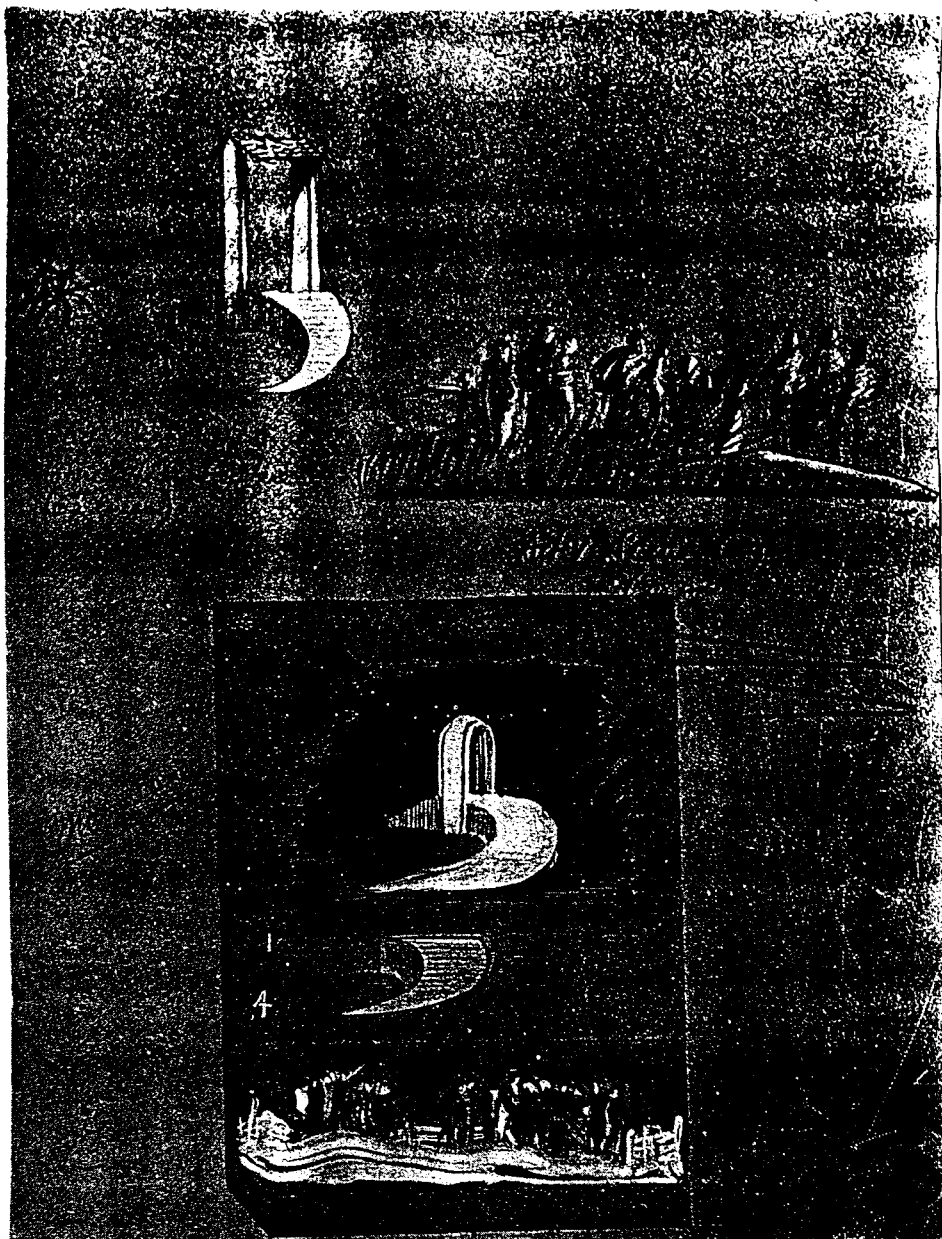
Otras perspectivas de acercamiento han privilegiado la importancia del aspecto ritual en su teatro. Así, Harry C. Payne le dedica un excelente artículo titulado "Rituals of Balance and Silence: the Ideal Theatre of Edward Gordon Craig" (1979), desde las coordenadas establecidas en un artículo previo de 1978, "Modernizing the Ancients; the Reconstruction of Ritual Drama 1870-1920", aunque posteriormente se interesará por el perfil psicológico de este artista obsesionado por Hamlet: "Edward Gordon Craig: the revolutionary of the theatre as Hamlet" (1987). Por otra parte, la influencia del exotismo oriental en su teatro se acusa por parte de Pasquier en "Les véhémences de la rosée. Introduction à la correspondance E.G.Craig - A.K. Coomoraswamy" (1984b), mientras que en los que concierne estrictamente al japonésismo como

influencia activa, sobre todo en sus primeras producciones, se analiza así mismo por S.K. Lee (1981) "Edward Gordon Craig und das japanische theater". Más recientemente, J. Jacquot se vuelve a ocupar de esta cuestión en "Craig, Yeats et le théâtre d'Orient" (1961).

Aunque sea un aspecto que sólo se estudia la mayor parte de las veces de forma tangencial, es de alabar la oportunidad de la atención prestada por parte de Colin Franklin a la importancia de sus técnicas de grabado para el teatro moderno: *Fond of Printing: Gordon Craig as Typographer and Illustrator* (1980). En efecto, recientemente se ha hecho justicia a este aspecto de su producción artística en un lujoso álbum titulado *The Black Figures of Edward Gordon Craig* (1984). El esmerado diseño de la edición sólo es equiparable al inmenso esfuerzo que ha supuesto preparar ese volumen producto del esfuerzo de un equipo bajo la dirección de la investigadora Lindsay Newman. Consta la obra de un ensayo inédito de Craig y ciento cuatro reproducciones extraordinariamente cuidadas de figuras negras, además del correspondiente prefacio de Newman. Este álbum constituye una oportunidad como pocas de valorar la destreza plástica de nuestro autor, y de apreciar así mismo su obsesión por las figuras inanimadas y bidimensionales, útiles para sus experimentos múltiples en pequeñas maquetas teatrales, cuya relevancia ha puesto de manifiesto Edward Craig en su "Edward Gordon Craig's *Hamlet*" (1977). Su hijo también ha valorado en su justa medida la importancia de esa pieza musical de Bach que siempre fascinó a Craig y que cristalizó en diversos proyectos memorables (vid. "Gordon Craig and Bach's St. Matthew Passion", 1972).

Sin duda, de todas las exégesis del opus craigiano, hemos de resaltar ante todo los desarrollos recientes, que nada más en la última década han dado lugar a una treintena de reseñas en medios especializados tan prestigiosos como *Theatre Studies*, *New Theatre Quarterly*, *Theatre*

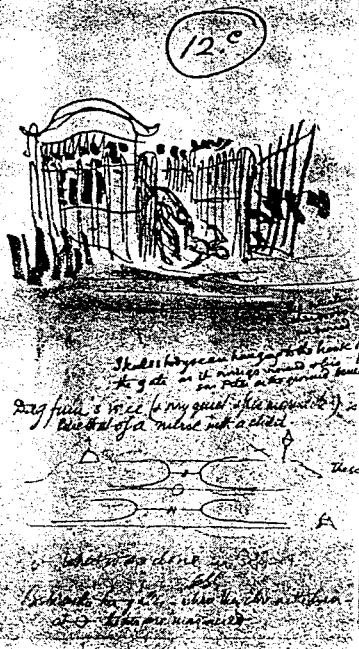
Decorados para
Los Pretendientes a la Corona, 1926.



124 The Pretenders (Act V, sc. III.)

(A rapid clashing of weapons is heard; then a heavy fall; then silence for a moment.)
A Voice. They are both dead! (The King's trumpet is heard.)
Another Voice. Here comes King Haakon with all his guard!
Voices. Hail, Haakon! now you have no more enemies! (The gate is thrown open.)
Dagfinn. I am stopping for a moment by the corpse of Skule and Petter. Look, too late when I cross into the courtyard!
Dagfinn. It would have been no blessing for Norway had you come earlier. (Calls out.) In here, King Haakon! (Haakon is seen standing before Skule's corpse.)
Haakon. His body blocks my path!
Dagfinn. If Haakon is to go forward, it must be over Skule's body!
Haakon. In God's name, then! (Steps over the corpse and comes into the courtyard.)
Dagfinn. At last you can take up your kingly tasks with free hands! Within there are those you love; in Nidaros the bells are ringing in peace to the land; and here lies he that was your worst enemy.
Haakon. Every one judged him wrongly; there was mystery about him.
Dagfinn. A mystery?
Haakon (grasps his arm and says softly). Skule was God's step-child on earth; that was the mystery. (The sound of the women's chants rises louder from the chapel; all the bells in Nidaros are yet ringing. The curtain falls.)

Hjortdott
to born man
liquorice
fangled sign
taken away if purpose
he will suspect he is
he is -



Cuaderno de la puesta en escena de
Los Pretendientes..., 1926.

Research International, Review of English Studies, Archiv fur des studium der neuren sprachen und literaturen, Theatre Notebook, Drama, Slavic Review, Russian Review, Nineteenth Century Theatre Research, Drama Review, Modern Language Review, Theatre Survey, Canadian Theatre Review, Theatre Journal, University of Toronto Quarterly, o Times Literary Supplement. En efecto, estas obras de la década de los ochenta, de las que hemos elogiado previamente la de Eynat-Confino, atienden preferentemente a la labor de dirección de Craig. Christopher Innes (1989) en *Edward Gordon Craig*, estudia prácticamente todas sus realizaciones teatrales a excepción de *No Trifling With Love* y *The Pretenders*, si bien relega en cierto modo las implicaciones teóricas de su práctica teatral. Uno de sus innumerables méritos, por otra parte, estriba en la convincente polémica que sostiene con respecto a aquellos que, haciendo gala de un abusivo reduccionismo, consideran a Craig únicamente como un escenógrafo ingenioso. Lo que hubiera podido parecer una desconsideración hacia lo que fue la última contribución al mundo del teatro activo de nuestro autor, sin embargo, no fue tal, ya que la cuestión fue salvada con creces cuando Marker y Marker, profundizando en un estudio inicial de Hyllisted "*The Pretenders: Copenhague 1926*" (1966), dedicaron un estudio pormenorizado exclusivamente a la laboriosa realización de la obra de Ibsen en Copenhague, *Edward Gordon Craig and the Pretenders* (1981). Con abundante documentación gráfica, se demuestra en esta monografía cómo la imaginación de Craig es especialmente escénica, es decir, se reduce más que nada a crear una atmósfera para el drama, y por eso el escenario y la utilería llegan a ser casi irrelevantes.

Especial mención merece así mismo el magistral e insuperable estudio de Senelick (y que se ha convertido sin lugar a dudas en la obra paradigmática del nuevo canon escenocéntrico y de la necesidad de escribir la historia hasta ahora inexistente de la producción teatral) sobre la

obra de arte más carismática de nuestro tiempo: el *Hamlet* del Teatro del Arte de Moscú en que colaboraron Stanislavski y Gordon Craig (*Gordon Craig's Moscow Hamlet. A Reconstruction*, 1982). También en este caso el germen de la conzienzuda monografía estuvo en unos artículos iniciales, en este caso de este mismo autor. Especialmente el primero de ellos realiza un recorrido casi exhaustivo sobre las vicisitudes del proyecto e incluye la transcripción de los diálogos entre Craig y el director ruso; le cabe el honor, por otra parte, de ser el artículo más largo publicado en la historia de la revista *Theatre Quarterly*, "The Craig- Stanislavsky "Hamlet" at the Moscow Art Theatre" (1976). Poco después dedica otras reflexiones al significado del célebre acontecimiento en *Theatre Research International*, "Moscow and Monodrama: the Meaning of the Craig-Stanislavsky *Hamlet*" (1981).

Hay otros artículos que desarrollaron puntualmente algunos aspectos de aquella insólita empresa, por ejemplo, el de Nina Gourfinkel (1959) "La mise en scene de Hamlet" , E. Ilyn (1957) "How Stanislavsky and Gordon Craig Produced *Hamlet*", K. Osanai (1968) "Gordon Craig's Production of *Hamlet* at the Moscow Art Theatre", A. Tutaev (1962) "Gordon Craig remembers Stanislavsky: a Great Nurse", etc. Craig se nos muestra aquí en el momento culminante de su carrera y por consiguiente con el mayor grado de confianza en sí mismo y en sus posibilidades. En cuanto las posibles confluencias de la teoría teatral de ambos directores, puede consultarse la tesis doctoral de Clasz (1965) *Craig and Stanislavsky: Contributions to the Concepts of Organic Unity, Belief and Play in Critical Theory*. Definitivamente, esta producción supuso el destierro definitivo en el canon shakespereano de todos los resabios arqueológicos y veristas que aún le servían de lastre, subordinando todos los elementos expresivos a la puesta en escena teatral, y por tanto la interpretación de los actores al conjunto escénico, a la visión global de la obra y a sus inmensas posibilidades trágicas abstractas. Es vital a su vez

complementar este estudio con la aparición obsesiva de Shakespeare en los escritos de Craig, lo que Clark denomina de manera afortunada como "The Paradox of Shakespeare" (1982).

Por otra parte, la escasez de reimpresiones de la obra de Craig ha justificado sin duda el afán antológico de algunos investigadores. Críticos tan prestigiosos como Bentley sitúan su *Primer Diálogo* en lugar preferente en *Los orígenes de la escena moderna* (1968), precedido del análisis encomiástico que tanto halagó a Craig de su contemporáneo Symons, "A New Art of the Stage". Por lo demás, aparte del mencionado repertorio antológico de Craig elaborado por Arnold Rood, *Gordon Craig on movement and Dance* (1977), la selección más convencional resulta ser la de Walton, *Craig on Theatre* (1983c). Desde las preocupaciones temáticas más habituales en Craig (pasado, presente y futuro del teatro, el actor y la interpretación, Shakespeare, etc), tiene la virtud de evitar el fatigoso carácter reiterativo de muchos de sus escritos para atender a su doctrina poética más radical y sugestiva, especialmente de agradecer para el neófito en lo que respecta a extractos de textos prácticamente casi desconocidos de su obra, tales como los correspondientes a *Scene* o *Towards a New Theatre*, sin duda verdaderamente fundamentales dentro del armazón teórico-crítico craigiano.

Por último, en lo que respecta a la atención prestada a Craig por los intelectuales hispánicos, lamentablemente hemos de habérmolas con la desolación más penosa. Si la argentina Tolmacheva (1964) en sus *Creadores del teatro moderno* daba noticia de su vida y obra de forma extraordinariamente imprecisa con un estilo deplorable en algunas ocasiones y que desde luego no ha resistido el paso del tiempo, tiene el mérito de haber divulgado algunas de las ideas más arraigadas en lo que se refiere a su contribución a la historia del teatro. Por lo demás, salvo las honrosas excepciones de Díez Canedo en *El teatro y sus enemigos*

(1968), Guerrero Zamora en su monumental *Historia del teatro contemporáneo* (1961) o Salvat en *Historia del teatro moderno. Los indicios de la nueva objetividad* (1981) (que actualizaba un ensayo previo de 1972 inevitable punto de referencia sobre sus audaces concepciones escénicas, "Edward Gordon Craig, el visionario"), panorámicas de teatro en las que son de agradecer la exposición y discusión seria de las principales directrices poéticas del teatro auspiciado por Craig aunque desde luego no todo lo actuales que serían de esperar, la mayoría de los manuales modernos resuelven sus iniciativas con una ligereza inexplicable. Artículos más específicos son los de Hormigón (1970), que introduce una antología de textos de Appia y Craig (*Investigaciones sobre el espacio escénico*), Roberto Sánchez (1974) en "Gordon Craig y Valle Inclán", donde se ponen de manifiesto intereses artísticos afines en la estética de ambos, y Molina Foix (1984) "Ortega y *El Murciélago*. De Kleist a Gordon Craig", artículo publicado en la *Revista de Occidente* como el artículo de Salvat que hemos mencionado. En relación con este último ensayo, cabe destacar las interesantes conexiones que Molina Foix establece entre las ideas orteguianas sobre el teatro y la dimensión espectacular que privilegiaban las nuevas reformas escénicas europeas.

Más recientemente, el profesor Sánchez Trigueros en "Naturalismo y simbolismo escénicos en *Historia de una escalera*" (1990), proponía una lectura inusual, desde premisas simbolistas, de la célebre obra de Buero Ballejo, a partir del motivo central arquitectónico cuyas altas posibilidades expresivas habían sido exploradas casi obsesivamente por Craig. Por su parte, y aún de forma tangencial, Sánchez-Cascado en "Ideas teatrales de Don Cipriano de Rivas Cherif" (1992) nos demuestra, actualizando observaciones anteriores de Díez Canedo, la fuerte impronta y la personal asimilación de las teorías de Craig por parte de Rivas Cherif, a quien no duda en calificar como primer director escénico español. También en las perspectivas teóricas más rigurosas de la

actualidad, y en concreto desde la metodología semiótica, se advierte la relevancia del nuevo concepto de puesta en escena craigiano. En este sentido, Canoa (1987) dedicó un excelente artículo, "La semiosis teatral: componentes e interpretación", al distinto funcionamiento de la semiosis en las corrientes escénicas del naturalismo y del simbolismo (cuestión sobre la cual, según nos ha manifestado esta autora, continúa investigando en la actualidad). De forma secundaria han tratado esta cuestión así mismo Bobes (1987), Tordera (1985), Trapero Llobera (1989) o Fernando de Toro (1987, 1990) si bien no se ha abordado su teoría desde la conformación efectiva de un nuevo paradigma escénico de indudable modernidad que por primera vez legitima la enunciación del arte escénico como arte dotado de especificidad propia.

Por lo demás, nuestro ensayista-crítico-autor dramático-historiador-actor-dibujante-grabador-escenógrafo-director resulta ser injustamente silenciado o merecedor de lacónicas referencias. La ignorancia flagrante de su labor, en cierto modo, aún se cierne sobre nosotros, especialmente en lo que se refiere al endémico anacronismo histórico que ha caracterizado nuestra escena. Si, como afirmaba Craig rotundamente, la inspiración es la respuesta a un problema largamente meditado, quizá no sea del todo gratuito intentar comprender este teatro ceremonial y sagrado, teatro de una belleza estupefaciente que nos promete, una vez más pero desde luego no la última, un vislumbre fugaz del Paraíso.

10. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

10.1 TEXTOS DE E.G. CRAIG

I. ESCRITOS SOBRE TEATRO.

LIBROS

(1905) *The Art of the Theatre*, Londres, T. N. Foulis. Prefacio de Graham Robertson.

(1911) *On the Art of the Theatre*, Londres, Heinemann, 1968. Intr. de Alexander Hevesi.

(1913a) *A Living Theatre: The Gordon Craig School. The Arena Goldoni. The Mask. Setting forth the aims and objects of the movement and showing by many illustrations the city of Florence, the Arena*, Florencia, School of the Art of the Theatre.

(1913b) *Towards a New Theatre. Forty designs for stages scenes, with critical notes by the inventor, Edward Gordon Craig*, Londres, J. M. Dent and Sons.

(1919) *The Theatre Advancing*, Constable, Londres, 1921.

(1923) *Scene*, Londres, Oxford University Press.

(1925) *Books and Theatres*, Londres, J. M. Dent and Sons.

(1930) *A Production. Being thirty-two collotype plates of designs projected or realised for "The Pretenders" of Henrik Ibsen and produced at the Royal Theatre Copenhaguen, 1926 by Edward Gordon Craig*, Londres, Oxford University Press.

(1931) *Fourteen Notes. On eight pages from "The Story of the Theatre" by Glenn Hughes with some fourteen notes by Edward Gordon Craig, Seattle, University of Washington.*

PUBLICACIONES PERIODICAS

(1908-1929) *The Mask: a Journal for the Art of the Theatre, Florencia.*

(1918-1919) *The Marionette, Florencia.*

(1921) *Puppets and Poets, (The Chapbook, nº 20)*

OBRAS PARA MARIONETAS

(1918) *The Drama for Fools by Tom Fool: five motions for marionettes (Mr. Fish and Mrs. Bones, The Tune the Old Cow Died of, The Gordian Knot, The Three Men of Gotham, Romeo and Juliet), Florencia.*

II. PRODUCCION GRAFICA

TEORIA DEL GRABADO

(1924) *Woodcuts and Some Words, Londres, J.M. Dent and Sons. Intr. de Campbell Dodgson.*

PUBLICACIONES PERIODICAS

(1898-1901) *The Page, Hackbridge, Londres, Sign of the Rose.*

VARIOS: (BOCETOS, XILOGRAFIAS, EX-LIBRIS)

(1899) *Henry Irving, Ellen Terry, etc, A Book of Portraits, Chicago, H.S. Stone and Co.*

(1899) *Gordon Craig's Book of Penny Toys, Hackbridge, Sign of the Rose.*

(1906) *Isadora Duncan: Sechs Bewegungsstudien von Edward Gordon Craig, Leipzig, Insel, Verlag.*

(1908) *A Portfolio of Etchings*, Florencia.

(1924) *Nothing or the Bookplate, with a handlist by E. Carrick*, Londres, Chatto and Windus.

(1926) *Edward Gordon Craig: radio talks, extracts from a diary, woodcuts*, Londres, Discurio.

EDICIONES ILUSTRADAS

(1911) YEATS, W.B. *Plays for an Irish Theatre with Designs by Gordon Craig*, Londres, A.M. Bullen.

(1928) SHAKESPEARE, W. *Hamlet. The Tragedie of Hamlet Prince of Denmark*, Weimar, Cranach Press, 1930.

(1979) CRAIG, E. *The Life and Strange Adventures of Robinson Crusoe of York (Craig-Defoe)*. Intr. de Edward Anthony Craig, Londres, Basilisk Press.

ESCRITOS BIOGRAFICOS Y MEMORIAS

(1930) *Henry Irving*, Londres, J.M. Dent and Sons.

(1931) *Ellen Terry and Her Secret Self*, Londres, Sampson, Low, Marston.

(1957) *Index for the Story of My Days. Some memoirs of Edward Gordon Craig (1872-1907)*, Londres, Hulton Press.

III. COLECCIONES DE MANUSCRITOS

Biblioteca del Arsenal, Biblioteca Nacional, París.

Biblioteca Edward Anthony Craig, Long Crendon, Inglaterra.

Biblioteca Houghton y Colección Teatral de la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts.

Centro de Investigación de Humanidades de la Universidad de Texas en

Austin, Texas.

Biblioteca Osterreichische, Biblioteca Nacional, Viena.

Biblioteca Philbrick, Los Altos Hills, California.

Biblioteca Arnold Rood, Nueva York.

Biblioteca de Investigación Universitaria, departamento de Colecciones Especiales, Los Angeles, Universidad de California.

Museo Victoria and Albert, departamento de Artes Gráficas y Colección Enthoven, Londres.

10.2 BIBLIOGRAFIA GENERAL

ABRAMS, M. H. (1953) *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Londres, Oxford University Press.

- (1979) *The Norton Anthology of English Literature*, Vol. II, Nueva York, Norton, 1962.

- (1989) *Doing Things With Texts. Essays on Criticism and Critical Theory*, Nueva York, Norton.

ACOSTA, A. (1991) "¿Semiótica y/o Imaginario?", *Discurso*, 7, pp. 81-87.

ALLEGRI, L. (1978) "La 'rappresentazione' tra storia del teatro e semiotica", *Op. Cit.*, 41, pp. 23-55.

- (1985) "Teatro vs. espectáculo: materiales para una oposición", *Eutopias* 1-2, pp. 157-179.

ALLIEZ, E. y FEHER, M. (1989) "Los reflejos del alma", en FEHER et al. (eds.) (1989) Vol. II, pp. 47-84. Trad. de J. L. Checa.

AMIARD-CHEVREL, C. (1978) "Stanislavski et l'occident. La correspondance Stanislavski-Sulerziski", *Revue de la Société d'histoire du theatre*, pp. 71-81.

ANGENOT, M. (1973) "Les traités de l'éloquence du corps", *Semiotica*, 8, pp. 60-82.

APPIA, A. (1984) *Adolphe Appia 1862-1928. Actor-espacio-luz*, Barcelona,

Instituto de Teatro. Trad. de J. Ortega. (Catálogo de exposición)
- (1983) *Oeuvres complètes*, Vol. I, Berne, L'âge d'homme. Ed. de M. Luise Bablet e intr. de Denis Bablet.
- (1986) *Oeuvres complètes*, Vol. II, París, L'âge d'homme. Ed. de M. Luise Bablet e intr. de Denis Bablet.

ARGULLOL, R. (1982) *El héroe y el único. El espíritu mágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus.

ARTAUD, A. (1938) *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1983. Trad. de E. Alonso y F. Abelenda.
-(1975 ed.) *Cartas a Jean-Louis Barrault*, Buenos Aires, Siglo XX. Trad. de M. Moia.

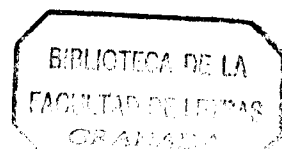
ASLAN, O. (1974) *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Trad. de Joan Giner.

ALTER, J. (1988) "Hacia una gramática teatral: Signos primarios, signos naturales, significado", *Dispositio*, 13, 33-35, pp. 51-70. Trad. de M. Rojas.

AUSLANDER, P. (1984) "'Holy Theatre' and Catharsis", *Theatre Research International*, 9/1, pp. 16-29.

BABLET, D. (1957) "La Mise en scène et le décor expressionnistes", *Théâtre Populaire*, 22, pp. 5-21.
- (1960) "La lumière au théâtre", *Théâtre populaire*, 38, pp. 25-40.
- (1962) *Edward Gordon Craig*, Londres, Methuen, 1981. Trad. de D. Woodward.
- (1965) *Esthétique générale du décor de théâtre. De 1870 a 1914*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.
- (1969) "La remise en scène du lieu théâtral au vingtième siècle", en BABLET, D. y JACQUOT, J. (eds.) (1969) pp. 13-25.
- (1971a) "Edward Gordon Craig and Scenography", *Theatre Research*, 11/1, pp. 7-22.
- (1971b) "L'expressionnisme à la scène", en BABLET, D. y JACQUOT, J. (eds.) (1971) *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 191-212.
- (1985) "Avant-Propos" y "De Craig au Bauhaus", en ASLAN, O. y BABLET, D. (eds.) (1985), *Le masque. Du rite au théâtre*, París, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 9-11 y 137-146.

BABLET, D. y JACQUOT, J. (eds.) (1969) París, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 13-25.



- BACHELARD, G. (1950) *El aire y los sueños*, México, Fondo de cultura económica. Trad. de E. de Champourcin.
- (1957) *La poética del espacio*, México, Fondo de cultura económica. Trad. de E. de Champourcin.
- BADIOU, M. (1988) *L'ombra i la marioneta o les figures dels déus*, Barcelona, Publicaciones del Instituto de teatro de la Diputación de Barcelona.
- BALAKIAN, A. (1967) *El movimiento simbolista. Juicio crítico*, Madrid, Guadarrama, 1969. Trad. de J. Velloso.
- BARBA, E. (1982) *L'archipel du théâtre*, París, Contrastes. Trad. de Y. Liébert.
- (1988) "Eurasian Theatre", *The Drama Review*, 32/3, pp. 126-130.
- BARCLAY, M. (1983) "Edward Gordon Craig exhibition", *Theatre Notebook*, 37/3, p. 121. (Reseña)
- CLARK BARRETT, H. (1918) *European theories of the drama*, Nueva York, Appleton, 1929.
- BARTHES, R. (1966) *Crítica y verdad*, México, 1987.
- BARTOLI, F. (1981) "Artaud e i pittori dell'"anima"", *Quaderni di Teatro*, 14, pp. 96-108.
- BATY, G. (1955) "Les enfances des marionettes", *Théâtre Populaire*, 12, pp. 3-10.
- BATY, G. y CHAVANCE, R. (1959) *Histoire des Marionettes*, París, Que sais-je.
- BEACHAN, R.C. (1985) "Edward Gordon Craig. C. Innes", *Theatre Notebook*, 39/2, pp. 86-88. (Reseña)
- BEARDSLEY, M.C. & HOSPERS, J. (1986) *Estética. Historia y fundamentos*, Madrid, Cátedra. Trad. de R. de la Calle.
- BEAUNE, J. Cl. (1989) "Impresiones sobre el automatismo clásico (s. XVI-XIX)" en FEHER et al. (ed.) (1989) Vol. I., pp. 447-498. Trad. de J. L. Checa.
- BECKERMAN, B. (1979) "Theatrical Perception", *Theatre Research International*, 4/3 pp. 57-171.

BENNETT, B.K. (1985) "Cinema, Theater and Opera: Modern Drama as Ceremony", *Modern Drama*, 28/1, pp. 1-21.

BENTLEY, E. (ed.) (1968) *The Theory of the Modern Stage*, Londres, Penguin Books, 1990.

BERENGUER, A. (1991) *Teoría y crítica del teatro. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares, Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.

- (1992) "El teatro y la comunicación teatral", *Teatro*, 1, pp. 155-179.

BERGONZI, B. (1969) "Aspects of the Fin de Siècle", en POLLARD (ed.) pp. 463-481.

BERKOWITZ, J. (1985) "A Sense of Direction: The Author in Contemporary French Theater", *Modern Drama*, 28/3, pp. 413-430.

BERTHOLD, M. (s.d.) "Del naturalismo a la actualidad", en *Historia social del teatro*, Vol. II, Madrid, Guadarrama, 1974. Trad. de G. Gutiérrez, pp. 204-292.

BETTETINI, G. (1977) *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili.

- (1978) "Drama y puesta en escena", *Dicurso*, 1/1, pp. 3-24.

- (1984) "La desaparición del sujeto en el teatro de lo cotidiano", en *La conversación audiovisual*, Madrid, Cátedra, pp. 175-195. Trad. de V. Ponce.

BEYNON, J.S. (1984) "Actor as puppet: variations on a nineteenth-century theatrical idea", en SALMON, E. (ed.) (1984) *Bernhardt and the theatre of her time*, pp. 243-273.

BIBLIOTHEQUE NATIONAL (1962) *Gordon Craig et le renouvellement du théâtre*. París. (Catálogo)

BLAU, H. (1991) "The Surpassing Body", *The Drama Review*, 35/2, pp 74-98.

BLOOM, H. (ed) (1974) *Selected writings of Walter Pater*, Nueva York, Columbia University Press. Intr. de Harold Bloom.

BOBES NAVES, C. (1987) *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.

- (1988) *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Aceña y La Avispa.

BOGATYREV, P. (1971) "Les signes du théâtre", *Poétique*, 8, pp. 517-530. Trad. de M. Derrida.

- BOOTH, M.R. (1976) "Shakespeare as Spectacle and History: The Victorian Period", *Theatre Research International*, 2, pp. 99-113.
- BRADBY, D. & WILLIAMS, D. (1988) *Directors' Theatre*, Londres, Macmillan.
- BRANDON, J. R. (1989) "A New World. Asian Theatre in the West Today", *The Drama Review*, 33/2, pp. 25-50.
- BRAUN, E. (1982) *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*, Londres, Methuen.
- BROOK, P. (1955) "The Influence of Gordon Craig in Theory and Practice", *Drama*, 5/37, pp. 33-36.
- (1968) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1986. Trad. de R. Gil Novales.
- (1991) "Grotowski, Art as Vehicle", *The Drama Review*, 35/1.
- BROWN, J.F. (1978) "Aleister Crowley's Rites of Eleusis", *Drama Review*, 22/2, pp. 3-26.
- BROWN, R. H. (1986) "Toward a Sociology of Aesthetic Forms. A Commentary", *New Literary History*, 17/2, pp. 223-228.
- BURKE, E. (1757) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Barcelona, Tecnos, 1987. Trad. y estudio preliminar de M. Gras.
- BURKE, K. (1961) "Dramatic Form-And: Tracking Down Implications", en *The Tulane Drama Review*, 5/1, pp. 54-63.
- BUTLER, J.H. (1983) "Gordon Craig Moscow *Hamlet*. A Reconstruction. L. Senelick", *Theatre Studies*, 28-2, pp. 106-108. (Reseña)
- CACCIARI, M. (1978) *Drama y duelo*, Madrid, Tecnos, 1989. Intr. y trad. de F. Jarauta.
- CANFIELD, C. *El arte de la dirección escénica*, Madrid, A.D.E.E., 1991. Trad de L. Tejada.
- CANOA GALIANA, J. (1987) "La semiosis teatral: componentes e interpretación" *Estudios semióticos*, 11, pp. 131-147.
- CARLSON, M. (1990) *Theatre Semiotics: Signs of Life*, Bloomington, Indiana University Press.
- CARLYLE, T. (1841) *Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en*

la historia, Barcelona, Biblioteca sociològica internacional, 1907.
Trad. de P. Umbert.

CARROLL, D. (ed.) (1990) *The States of 'Theory'. History, Art and Critical Discourse*, Nueva York, Columbia University Press.

CASAS, T. (1986) *Diderot i el teatre*, Barcelona, Institut del Teatre.

CAZAMIAN, M. L. *William Blake*, Madrid, Júcar, 1983. Trad. de M.C. Castillo y A. Linares.

CIRICI, A. (1977) *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili.

CLANCY, P. A. (1985) "Artaud and the Balinese Theatre", *Modern Drama*, 28/3.

CLARK, G.A. (1982) "Gordon Craig and the Paradox of Shakespeare", *Maske und kothurn*, 28/2, pp. 113-119.

CLASZ, S. C. (1965) *Craig and Stanislavsky: Contributions to the Concepts of Organic Unity, Belief and Play in Critical Theory*. Universidad de Stanford. (Tesis doctoral)

COLE, T. & KRICH CHINOY, H. (eds.) (1953) *Directors on directing. A source book of the modern theatre*, Londres, Peter Owen, 1970.

COPEAU, J. (1963) "Visites a Gordon Craig, Jacque-Dalcroze et Adolphe Appia (1915)", *Revue d'Histoire du Théâtre*, 15, pp. 357-374.

COPFERMANN, E. (1955) "Sur différents aspects de la marionnette", *Théâtre Populaire*, 12, 10-22.

COPPIETERS, F. (1981) "Performance and Perception", *Poetics Today*, 2/3, pp. 35-48.

CORNADO, F. (1982) "Utopia i heterotopia de l'espai escènic", *Investigación teatrológica*, 1, 45-46.

CRAIG, E. (1968) *Gordon Craig. The Story of His Life*, Londres, Victor Gollanz.

- (1969) "Edward Gordon Craig and Hubert von Herkomer", *Theatre Research*, 10/1, pp. 7-16.

- (1972) "Gordon Craig and Bach's *St. Matthew Passion*", *Theatre Notebook*, 26/4, pp. 147-151.

- (1977) "Edward Gordon Craig's *Hamlet*", *Private Library*, 10/1, pp. 35-48.

- (1983) (ed.) *Edward Gordon Craig: the Last Eight Years (1958-1966)*, Andoversford, Whittington Press. Intr. de E. Craig.
- CREESE, R. (1978) "Anthroposophical Performance", *Drama Review*, 22/2, pp. 45-74.
- CURRY, J. K. (1990) "Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor. I. Eynat-Confino", *Theatre Studies*, 35, pp. 71-72. (Reseña)
- CURTI, L. (1984) *Peter Brook y Shakespeare. Alla ricerca de un'avanguardia nel teatro ingles*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale.
- CHADWICK, CH. (1971) *Symbolism*, Londres, Methuen.
- CHAI, L. (1990) *Aestheticism. The Religion of art in Post-romantic Literature*, Nueva York, Columbia University Press.
- DE LUCA, V. A. (1991) *Words of Eternity: Blake and the Poetics of the Sublime*, Nueva Jersey, Princeton University Press.
- DE MAN, P. (1984) *The Rethoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press.
- (1984a) "Aesthetic formalization: Kleist's *Über das Marionettentheater*", en DE MAN (1984) pp. 263-290.
- (1984b) "Image and Emblem in Yeats", en DE MAN, P. (1984) pp. 145-238.
- DE MARINIS, M. (1981) "Scultura e arte del corpo nel mimo di Etienne Decroux", *Quaderni di Teatro*, 14, pp. 60-73.
- (1985) "Notas de método sobre la documentación audiovisual del espectáculo", *Eutopias*, 1/2, pp. 139- 156. Trad. de A. Tordera.
- (1987a) *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona, Paidós, 1988. Trad. de B.E. Anastasi y S. Spiegler.
- (1987b) "Dramaturgy of the Spectator", *The Drama Review*, 31/2, pp. 100-115.
- DE MICHELI, M. (1966) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, 1981. Trad. de A. Sánchez Gijón.
- DE TORO, F. (1987) *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- (1988) "Semiotica y recepción: teoría y práctica de la recepción teatral", en *Dispositio*, 18/33-35, pp. 91-114.
- (1990) "Desde Stanislavsky a Barba: Modernidad y postmodernidad en la epistemología del trabajo del actor en el S. XX", en DE TORO, F (ed.) (1990) *Semiótica y teatro latinoamericano*, Argentina, Galerna, pp. 79-99.

- DEAK, F. (1976) "Symbolist Staging at the Théâtre d'Art", *Drama Review*, 20/3, pp. 117-122.
- DECROUX, E. (1963) *Paroles sur le mime*, París, Gallimard.
- DELLA VOLPE, G. (1971) *Historia del gusto*, Madrid, Visor. Intr. de I. Ambrogio, trad. de F. Fernández Buey.
- DESCARTES, (1637) *Discurso del método*, Bruguera, 1980. Trad. de J.C. García Borrón.
- DIDEROT, D. (1830) *Paradoja del comediante y otros ensayos*, Madrid, Mondadori, 1990. Intr. de F. Savater.
- DIEZ-CANEDO, E. (1939) *El teatro y sus enemigos*, México, F.C.E.
- DOCHERTY, T. (1990) "Anti-Mimesis: the Historicity of Representation", *Forum for Modern Language Studies*, 26/3, pp. 272-281.
- DORFLES, G. (1976) *El devenir de la crítica*, Madrid, Espasa Calpe, 1979. Trad. de A. Cirici.
- (1980) *El intervalo perdido*, Barcelona, Lumen, 1984. Trad. de R. Pochtar.
- DORN, K. "Dialogue into Movement: W. B. Yeats Theatre Collaboration with Gordon Craig", en O'DRISCOLL & REYNOLDS (1975) pp. 109-136.
- DOROSHEVICH, V. (1966) *Hamlet*, Appendix 2 en Senelick, L. (1982), pp. 197-201.
- DORT, B. (1986) *Théâtres*, París, Editions du Seuil.
- DOSWALD, H. K. (1976) "Edward Gordon Craig and Hugo von Hofmannsthal" *Theatre Research International*, 2/2, pp. 134-141.
- DURAND, G. (1964) *La imaginación simbólica*, Argentina, Amorrortu, 1971.
- (1969) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Bordas, 1984.
- DUVIGNAUD, J. (1973) *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- DWIGHT, A. (1975) "Monodrama and the Dramatic Monologue", *PMLA*, 90/3, pp. 366-385.
- EAGLETON, T. (1976) *Criticism and Ideology*, Londres, Verso.

- (1983) *Una introducción a la teoría literaria*, México, F. C. E., 1988. Trad. de J. Esteban.
 - (1990) *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Basic Blackwell.
- ELAM, K. (1980) *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen.
- ELCHEN, S. (1977) *Costume in the Theatre of Edward Gordon Craig*, Universidad de Toronto. (Tesis Doctoral)
- ELIOT, T.S. (1955) "Gordon Craig's Socratic Dialogues", *Drama*, 36, pp. 16-21.
- ELLMANN, R. & FEIDELSON (1965) *The Modern Tradition*, Nueva York, Oxford University Press.
- EYNAT-CONFINO, I. (1980) "Gordon Craig, the Über-marionette and the Dresden theatre", *Theatre Research International*, 5/3, pp. 171-193.
- (1987) *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- FABREGAS, X. (1972) *Introducción al lenguaje teatral*, Barcelona, Asenet, 1975. Trad. de de J. Batlló.
- FINNEY, G. (1985) "Theater of Impotence: The One-Act Tragedy at the Turn of the Century", *Modern Drama*, 3, pp. 451-461.
- FISHER, J. (1989) "Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor-I. Eynat Confino", *New Theatre Quarterly*, 5/19, pp. 301-303. (Reseña)
- (1989) "Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement and the Actor-I. Eynat Confino", *Theatre Research International*, 14/2, pp. 209-302. (Reseña)
- FISHER-LICHTE, E. (1987) "The Performance as an 'Interpretant' of the Drama", *Semiotica*, 64/3-4, pp. 197-212.
- (1988) "Hacia una comprensión del teatro. Algunas perspectivas de la semiótica del teatro", *Dispositio*, 13/33-35, pp. 1-38. Trad. de M. Rojas.
- FEHER, M., NADDAFF, R. Y TAZI, N. (eds.) (1989) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (2 Vol.), Madrid, Taurus, 1990. Trad. de AAVV.
- FLANNERY, J.W. (1975) "W.B. Yeats, Gordon Craig and the Visual Arts of the Theatre", en O'DRISCOLL, R. & REYNOLDS, L. (eds.) (1975) pp. 82-108.
- FLETCHER, I.K. & ROOD, A. (1967) *Edward Gordon Craig: A bibliography*, Londres, Society for Theatre Research.

FRANCASTEL, P. (1969) "Le théâtre est-il un art visuel?", en BABLET, D. y JACQUOT, J. (eds.) (1969), pp. 77-83.
- (1990 ed.) *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Madrid, Debate. Trad. de M. J. García Ripoll.

FRANKLIN, C. (1980) *Fond of Printing. Gordon Craig as Typographer and Illustrator*, Londres, Hurtwood.
- (ed.) (1982) *Gordon Craig's Paris Diary, 1932-1933*, North Hillis, Bird and Bull Press.

FRYE, N. (1971) *El camino crítico*, Taurus, Madrid, 1986.

FURST, L. (1969) *Romanticism*, Londres, Methuen.

GARAGALZA, L. (1990) *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos.

GARCIA BARRIENTOS, J. L. (1991) *Drama y tiempo*, Madrid, CSIC.

GATES, J.E. (1982) "Edward Gordon Craig and the *Pretenders*. A Production Revisited. F.J. Marker & L.L. Marker", *Theatre Journal*, 34/4, pp. 554-557. (Reseña)

GIVONE, S. (1988) *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos. Trad. de M. García Lozano.

GODLEWSKA, J. (1986) "Leon Schiller and Gordon Craig (the Friendship of Two Theatre Artists)", *Theatre en Pologne-Theatre in Poland*, 28/11-1, p. 15.

GOMBRICH, E.H. et al. (1973) *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 1983.

GONZALEZ ALCANTUD, (1989) *El exotismo en las vanguardias histórico-literarias*, Barcelona, Anthropos.

GORDON, M. (1974) "Meyerhold's Biomechanics", *The Drama Review*, 18/3, pp. 73-88.

GOSSMAN, L. (1976) "The Signs of the Theatre" *Theatre Research International*, 2/1, pp. 1-15.

GOURFINKEL, N. (1950) "La mise en scene de Hamlet", *La Revue théâtrale*, 12, pp. 7-16.

GRANDE, M.A. (1991) "La escritura del movimiento. Cuestiones de kinésica

teatral", IV Simposio Internacional de la A.A.S., Córdoba. (en prensa).

GREIMAS (1968) "Conditions d'une sèmiotique du monde naturel", *Langages*, 10, pp. 3-35.

GROTOWSKI, J. (1968) *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1987. Trad. de M. Glantz.

- (1987) "Tu es le fils de quelqu'un", *The Drama Review*, 31/3, pp. 30-41.

GUERRERO ZAMORA, J. (1961) *Historia del teatro contemporáneo*, vol. IV, Barcelona, Juan Flors.

GUEST, I. (1980) "Gordon Craig on Movement and Dance", *Theatre Research International*, 5/3, pp. 246-247. (Reseña)

HAMARD, M. C. (1985) "Edward Gordon Craig. C. Innes", *Etudes anglaises*, 38/3, pp. 343-344. (Reseña)

HANNA, J. L. (1987) "Patterns of Dominance. Men, Women, and Homosexuality in Dance", *The Drama Review*, 31/1, pp. 22-47.

HARDIN, R. F. (1989) "Archetypal Criticism", en ATKINS, G. & MORROW, L. (eds.) (1989) *Contemporary Literary Theatre*, Massachusetts, Macmillan, pp. 42-59.

HAUSER, A. (1974 ed.) *Historia social de la literatura y el arte*, Vol. III, Madrid, Guadarrama. Trad. de A. Tovar y F.P. Varas-Reyes.

HAYS, M. (1986) "On Maeterlinck Reading Shakespeare", *Modern Drama*, 29/1, pp. 49-59.

HEIM, M. (1984) "Gordon Craig Moscow Hamlet. A reconstruction. L. Senelick", *Theatre Journal*, 36/1, pp. 142-143. (Reseña)

HELBO, A. et alt. (1975) *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, Barcelona, Gili Gaya, 1978.

- (1987) *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna, 1989. Trad. de A. Bonnard.

- (1988) "El texto semiótico: el ojo, la voz, la escena", en *Dispositio*, 18/33-35, pp. 81-90.

HERSTAND, T. (1963) *Edward Gordon Craig's Theory of the Art of the Theatre of the Future*, Universidad de Illinois. (Tesis doctoral)

- (1966) "Edward Gordon Craig on the Nature of the Artists", *Educational Theatre Journal*, 18/1, pp.7-11.

- HEWITT, B. (1944) "Gordon Craig and Post-impressionism", *The Quarterly Journal of Speech*, 2, pp. 75-80.
- HIDALGO, P. et al. (1988) *Historia crítica del teatro inglés*, Alcoy, Marfil.
- HOBSON, M. (1973) "Le Paradoxe sur le comédien est un paradoxe", *Poétique*, 15, 320-339.
- HOLLAND, P. (1984) "Edward Gordon Craig, the Last Eight Years 1958-1966. E. Craig; Edward Gordon Craig. C. Innes", *Times Literary Supplement*, 4219, p. 149. (Reseña)
- HOLLINDALE, P. (1986) "Edward Gordon Craig. C. Innes", *Review of English Studies*, 37/145, pp. 124-125. (Reseña)
- HORMIGON, A. (ed.) (1970) *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Comunicación.
- HUMMELEN, W.M.H. (1989) "Segmentation of Drama", *Theatre Research International*, 14/1, pp. 41-49.
- HYLLESTED, M. (1966) "The Pretenders: Copenhagen 1926", *Theatre Research*, 7, pp. 117-122.
- ILYN, E. (1957) "How Stanislavsky and Gordon Craig Produced Hamlet" *Plays and players*, 3, pp. 20-21.
- INGARDEN, R. (1971) "Les fonctions du langage au théâtre", *Poétique*, 8, pp. 531-538. Trad. de H. Roussel.
- INNES, C. (1981) *Holy theatre. Ritual and the avant garde*, Nueva York, Cambridge University Press, 1984.
- (1983) *Edward Gordon Craig*, Cambridge, Cambridge University Press.
- IRVING, J. T. (1979) "Self-Evidence and Self-Reference: Nietzsche and Tragedy, Whitman and Opera", *New Literary History*, 9/1, pp. 177-192.
- ISRAILIEVNA, T. (1983) "Appia, la épica geométrica; Craig, la geometría trágica", *ADE*, Marzo 1991. Trad. y sinopsis de A. Gutiérrez.
- IVANOV, V. V. (1973) "The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture", *Semiotica*, 7/1, pp. 1-45. Trad. de P. Cassidy.
- JACKSON, R. (1985) "Edward Gordon Craig. C. Innes", *Archiv fur das studium der neueren sprachen und literaturen*, 272, pp. 420-421.

JACQUOT, J. (1961) "Craig, Yeats et le théâtre d'orient", en JACQUOT, J. (ed.) (1961) *Les théâtre d'Asie*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 272-283.

JAMESON, F. (1974) "Marxism and Historicism", *New Literary History*, 11/1, pp. 41-74.

JANECEK, G. (1984) "Gordon Craig Moscow *Hamlet*. A Reconstruction. L. Senelick", *Russian review*, 43/2, pp. 192-193. (Reseña)

JOHNSON, H. (1987) *El cuerpo en la mente*, Madrid, Debate, 1991. Trad. de H. González Trejo.

JONES, D.R. (1986) *Great Directors at work: Stanislavsky, Brecht, Kazan, Brook*, Berkeley, University of California Press.

JOWITT, D. (1988) *Time and the Dancing Image*, Nueva York, Morrow.

KANDINSKY (1952) *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Lábora, 1981. Trad. de G. Dietrich.

KANT, I. (1764) *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Madrid, Alianza editorial, 1990. Intr. y trad. de L. Jiménez Moreno.

- (1989 ed.) *Sueños de un visionario explicados mediante los ensueños de la metafísica*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1989. Intr. y trad. de C. Cantería.

KANTOR, T. (1977) *El teatro de la muerte*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1987. Selección e intr. de D. Bablet.

KERMODE, F. (1957) *Romantic Image*, Glasgow, Fontana, 1976.

KESDEKIAN, M. (1986) "Gordon Craig Moscow 'Hamlet'. A Reconstruction. L. Senelick", *Slavic review*, 45/2, 422.

KNOWLES, D. (1934) *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Paris, Droz.

KOLBE, A. "Le nouvel éclairage scénique et sa signification pour le théâtre d'aujourd'hui", en BABLET, D. Y JACQUOT, J. (eds.) (1969), pp. 193-195.

KORITZ, A. (1989) "Women Dancing: The Structure of Gender in Yeats's Early Plays for Dancers", *Modern Drama*, 22/3, pp. 387-400.

- KOURIL, M. (1969) "Le cinétique scénique", en BABLET, D. y JACQUOT, J. (eds.) (1969) pp. 213-224.
- KOWZAN, T. (1988) "Texte écrit et représentation théâtrale", *Poétique*, 75, pp. 363-372.
- KRAMER, W.C. (1974) *Gordon Craig: Ueber-director. Major influences on Craig's Theory and Practice*, Universidad de Ohio. (Tesis doctoral)
- KRIEGER, M. (1990) "The Semiotic Desire for the Natural Sign: Poetic Uses and Political Abuses", en CARROLL, D. (ed.) (1990), pp. 221-253.
- (1976) *Theory of Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- KRYSINSKI, W. (1981) "Semiotic Modalities of the Body in Modern Theatre", *Poetics Today*, 2/3, pp. 141-161.
- (1982) "El cuerpo en cuanto signo y su significado en el teatro moderno: de Evreinoff y Craig a Artaud y Grotowski", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7/1, pp. 19-38.
- (1990) "Estructuras evolutivas "modernas" y "postmodernas" del texto teatral en el S. XX" en DE TORO, F. (ed.) (1990) *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, pp. 147-180.
- KUFFERATH, M. (1988) "Richard Wagner el la mise en scène", en PIEMME, J.M. (ed.) *L'invention de la mise en scène: dix textes dur la représentation théâtrale, 1750-1930*, Bruselas, Labor.
- LABAN, R. (1984) *El dominio del movimiento*, Madrid, Fundamentos, 1987. Trad. de J. Bosso.
- LANE, H. (1982) "Edward Gordon Craig and the *Pretenders*. A Production Revisited. F.J. Marker & L.L. Marker", *University of Toronto Quarterly*, 51/4, pp. 433-435. (Reseña)
- LARSON, O. K. (1978) "Robert Edmond Jones, Gordon Craig and Mabel Dodge" *Theatre Research International*, 3/2, pp. 125-133.
- LAVIER, J. (1949) "Gordon Craig and the English Theatre", *Drama*, 13, pp. 24-28.
- LECOQ, J. (ed.) (1987) *Le théâtre du geste. Mimes et acteurs*, Paris, Bordas.
- LEE, S.K. (1981) "Edward Gordon Craig und das japanische theater", *Deutsche vierteljarsschrift für literaturwissenschaft und geistesgeschichte*, 55/2, pp. 216-237.

- LEEPER, J. (1948) *Edward Gordon Craig. Designs for the theatre*, Londres, Penguin Books.
- LENTRICCHIA (1980) *Después de la Nueva Crítica*, Madrid, Visor, 1990.
- LOEFFLER, M. P. (1971) *Gordon Craig und die Purcell Operatic Society: Ein früher zur Überwindung des Bühnenrealismus*, Bern, Theaterkultur.
- LUCIE-SMITH (1972) *El arte simbolista*, Barcelona, Destino. Trad. de Villacampa.
- LYONS, CH.L. (1969) "Gordon Craig's Concept of the Actor", en KIRBY, E.T. (ed.) (1969) *Total Theatre. A Critical Anthology*, Nueva York, Dutton. pp. 58-77.
- LYOTARD, (1990) "After the Sublime: the State of Aesthetics", en CARROLL, D. (ed.) (1990), pp. 297-304.
- MACGOWAN, K. & MELNITZ, W. (1959) *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de cultura económica, 1985. Trad. de C. Villegas.
- MARKER, F. J. & MARKER, L. I. (1981) *Edward Gordon Craig and the Pretenders: A Production Revisited*, Carbondale, Illinois, Illinois University Press.
- MARKERT, L. W. (1982) "The Art of the Theatre: Charles Lamb, Arthur Symons and Edward Gordon Craig", *English literature in transition* 1880-1920, 25/3, pp. 147-157.
- MAROTTI, F. (1961) *Edward Gordon Craig*, Bolonia, Capelli.
- (1966) *Amleto o dell'oxymoron. Studi e note sull'estetica della scena moderna*, Roma, Mario Bulzoni.
- MARTIN, W. (1970) "The Sources of Imagist Aesthetic", *PMLA*, 85/2, pp. 196-204.
- MAYMONE SINISCALCHI, M. (1980) "E. G. Craig: the Drama for Marionettes" *Theatre Research International*, 5/2, pp. 122-137.
- MESCHE, M. (1988) *Una estética para el teatro de títeres*, Vizcaya, Instituto Iberoamericano, Unima. Trad. de Torres de Oriz.
- MESCHINNIC, H. (1991) "Que les signes sont des actes, selon Kenneth Burke", *Littérature*, 84, pp. 61-75.
- MEYERHOLD, (1968) *Textos teóricos* (2 Vol.) Madrid, Alberto Corazón, 1970.

Intr. y notas de J. A. Hormigón.

MILLER, CH. J. (1957) *An Analytical and Descriptive Study of the Contributions of Edward Gordon Craig to Modern Theatre Art*, Universidad de California del Sur. (Tesis Doctoral)

MILLS, J. A. (1984) "Gordon Craig Moscow *Hamlet*. A Reconstruction. L. Senelick", *Nineteenth Century Theatre Research*, 12/1-2, pp. 98-99. (Reseña)

MOLINA FOIX, V. (1984) "Ortega y *El Murciélago*. De Kleist a Gordon Craig", *Revista de Occidente*, 38/3, pp. 167-183.

MOXEY, K. P. F. (1991) "Semiotics and the Social History of Art", *New Literary History*, 22/4, 985-999.

MUÑOZ, D. (1992) "El mito de Bob Wilson", *Babelia (El País)*, 19 Sept.), 49, pp. 19-20.

MYERS, N. (1970) "Early recognition of Gordon Craig in American Periodicals", *Educational Theatre Journal*, 22/1, pp. 78-86.

NAGLER, A. M. (1985) "Edward Gordon Craig and the *Pretenders*. A production revisited. F. J. Marker & L. L. Marker" e "*Index to the story of my days*. Some memoirs of Edward Gordon Craig, 1872-1907. E.G. Craig", *Modern language review*, 80, pp. 919-920. (Reseña)

NASH, G. (1967) *Edward Gordon Craig, 1872-1966*, Londres, Victoria and Albert Museum. (Catálogo)

NEEDHAM, M. A. (1926) *Le Developpment de l'esthetique sociologique en France et en Anglaterre au XIX^e siècle*, París, Librairie Ancienne.

NEWMAN, L. M. (1976) *Gordon Craig Archives: International Survey*, Londres, Malking Press.

- (1982) "Edward Gordon Craig and the *Pretenders*. A production revisited. F.J. Marker & L.L. Marker", *Theatre notebook*, 36/3, pp. 138-40. (Reseña)

- (1986) "Gordon Craig in Germany", *German life and letters*, 40/1, pp. 11-33.

O'DRISCOLL, R. & REYNOLDS, L. (1975) (eds.) *Yeats and the theatre*, Londres, Macmillan.

OENSLANGER, D. (1975) *Stage Design: Four Centuries of Scenic Invention*, Londres, Thames and Hudson, 1975.

- OLIVA, C. y TORRES MONTREAL, F. (1990) *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- OLF, G. (1974) "The Man/Marionette Debate in Modern Theatre", *Educational Theatre Journal*, 26, pp. 488-494.
- OSANAI, K. (1968) "Gordon Craig's Production of *Hamlet* at the Moscow Art Theatre", *Educational Theatre Journal*, pp. 586-593.
- OSOLSOBE, I. (1973) "Czechoslovak Semiotics Past and Present", *Semiotica*, 9/2, pp. 140-157.
- PAIVIO, A. (1983) "The Mind's Eye in Art and Science", *Poetics*, 12, pp. 1-18.
- PANOFSKY, E. (1989 ed.) *Idea*, Madrid, Cátedra. Trad. de M. Suárez Carreño.
- PARIS, J. (1955) "Kleist et la marionnette", *Théâtre Populaire*, 12, pp. 22-30.
- PASQUIER, A. (1958) (ed.) *Les meilleures pages: Maurice Maeterlinck*, Bruselas, La renaissance du livre.
- PASQUIER, P. (1984a) "L'infini qui naît au creux de la paume ou Edward Gordon Craig et William Blake", *Revue d'histoire du théâtre*, 36/3, pp. 227-246.
- (1984b) "Les véhémences de la rosée. Introduction à la correspondance E.G. Craig - A.K. Coomaraswamy", *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, 36/1, pp. 7-26.
- PASSOW, W. (1991) "The Analysis of Theatrical Performance. The State of the Art", *Poetics Today*, 2/2, pp. 237-255.
- PATER, W. (1873) *El renacimiento*, Barcelona, Icaria, 1982.
- PAVIS, P. (1980) *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983. Trad. de F. de Toro.
- (1981) "Problems of a Semiology of Theatrical Gesture", *Poetics Today*, 2/3, pp. 65-93.
- (1982) "Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 7/1, pp. 39-54.
- (1986) "The Classical Heritage of Modern Drama: the Case of Postmodern Theatre", *Modern Drama*, 24/1, pp. 1-22.
- (1988) "Del texto a la puesta en escena: la travesía histórica", en *Semiotica*, 13/33-35, pp. 29-50.

- PAYNE, H. (1978) "Modernizing the Ancients: the Reconstruction of Ritual Drama 1870-1920" *Proceedings of the American Philosophical Society* 122/3, pp. 182-192.
- (1979) "Rituals of Balance and Silence: the Ideal Theatre of Gordon Craig", *Bulletin of Research in the Humanities*, 82/4, pp. 429-449.
- (1987) "Edward Gordon Craig: the Revolutionary of the Theatre as Hamlet", *Biography. An Interdisciplinary Quarterly*, 10/4, pp. 305-321.
- PERRET, J. (1987a) "Etienne Decroux, maître de mime", en LECOQ, J. (ed) (1987), pp. 65-67.
- PETER, J. (1987) *Vladimir's Carrot. Modern Drama and the Modern Imagination*, Londres, Methuen, 1988.
- PIERANTONI, P. (1984 ed.) *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*, Barcelona, Paidós. Trad. de R. Premat.
- PISTOTNIK, V. (1985) "Towards a Redefinition of Dramatic Genre and Stage History", *Modern Drama*, 28/4, pp. 677-687.
- PLAYFAIR, G. (1984) "Directors in perspective, Edward Gordon Craig. C. Innes", 152, pp. 52-53. (Reseña)
- POLLARD, A. (ed.) (1969) *The Victorians*, Londres, Sphere Books.
- PORTILLO, R. y CASADO, J. (1986) *Diccionario inglés-español, español-inglés de terminología teatral*, Madrid, Fundamentos.
- PRAZ, M. (1972) *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de la carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, México, Fondo de cultura económica, 1988. Trad. de I. Vitale.
- RAY, W. (1979) "Suspended in the Mirror: Language and the Self in Kleist's 'Über das Marionettentheater'", *Studies in Romanticism*, 18, pp. 521-546.
- RODRIGUEZ, J.L. (1981) *Antonin Artaud*, Barcelona, Barcanova.
- RODRIGUEZ GOMEZ, J.C. (1985) "Escena árbitro/estado árbitro". Notas sobre el desarrollo del teatro desde el XVIII a nuestros días", en *La norma literaria. Ensayos de crítica*, Granada, Diputación Provincial, pp. 124-192.
- ROOD, A. (1971) "After the Practice, the Theory: Gordon Craig on Movement and Dance", *Theatre Research*, 11, pp. 81-101.
- (ed.) (1977) *Gordon Craig on movement and dance*, Londres, Dance Books,

1978.

- (1981a) *Gordon Craig, Prophet of the Twentieth Century Theatre*, Universidad de Nueva York. (Tesis Doctoral)
- (1981b) "E. Gordon Craig, Director, School for the art of the theatre", *Theatre Research international*, 8/1, pp. 3-17.
- (1983) "Gordon Craig's Moscow Hamlet. A Reconstruction. By Laurence Senelick" *Theatre Research International*, 8/3, pp. 262-263. (Reseña)
- (1985) "Edward Gordon Craig. C. Innes", *Theatre research international*, 10/1, pp. 83-85. (Reseña)
- (1986) "Edward Gordon Craig - C. Innes", *Theatre Studies*, 31/3, pp. 110-111. (Reseña)

ROSE, E. (1976) *Dramatic art*, Londres, University Tutorial Press.

- (1931) *Gordon Craig and the Theatre. A Record and an Interpretation*, New York, Haskell House Publishers.

ROTH, H. (1980) "Staging 'the master's' works: Wagner, Appia and theatrical abuse", *Theatre Research International*, 5/2, pp. 138-157.

ROUBINE, J. J. (1990) *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas.

ROVIT, R. L. (1989) *The Marionette as an Ideal in Acting, Dualism Resolved in Craig's "Übermarionette", Meyerhold's Biomechanics, and Schlemmer's Stage Workshop*, Universidad de Florida. (Tesis doctoral)

ROZIK, E. (1989) "Stage Metaphor", *Theatre Research International*, 14/1, pp. 51-69.

RUBIN, D. (1982) "Edward Gordon Craig and the *Pretenders*. A Reconstruction. F.J. Marker & L.L. Marker", *Canadian Theatre Review*, 33, pp. 115-116. (Reseña)

RUFULO-HÖRHAGER, A. (1984) "Adolphe Appia's 'monumentalité' and Peter Stain's Schaubühne", *Theatre Research International*, 9/1, pp. 29-38.

RUHNAU, W. "Libération du jeu par des architectures immatérielles", en BABLET, D. y JACQUOT, J. (eds.) (1969), pp. 127-129.

SAID, E. W. (1978) *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990. Trad. de M. L. Fuentes.

SALVAT, R. (1972) "Edward Gordon Craig, el visionario" *Revista de Occidente*, 117, pp. 330-362.

- (1981) *Historia del teatro moderno. Los inicios de la nueva objetividad*, Barcelona, Ed. 62.

- (1983) *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos.
- SANCHEZ, R. (1976) "Gordon Craig y Valle Inclán", *Revista de Occidente*, 4, pp. 27-37.
- SANCHEZ CASCADO, M. J. (1992) "Las ideas teatrales de don Cipriano de Rivas Cherif", *Teatro*, 1, pp. 141-146.
- SANCHEZ TRIGUEROS, A. (1989) "Naturalismo y simbolismo escénicos en *Historia de una escalera*", en AAVV (1989) *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, pp. 99-119.
- (1992) "La poética del silencio", *Teatro*, 1, pp. 75-86.
- SARDELLI, A. (1989) "When a dream vanishes: Edward Gordon Craig in Florence", *New Theatre Quarterly*, 5/18, pp. 140-151.
- SARLOS, R. K. (1979) "Creating Objects and Events: A Form of Theatre Research", *Theatre Research International*, 5/1, pp. 83-88.
- SCHECHNER, R. (1961) "Approaches to Theory/Criticism", *The Tulane Drama Review*, 6/1, pp. 20-53.
- SCHLEMMER, O. (1977) *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza, cartas y diarios*, Barcelona, Paidós, 1987. Trad. de R. Ribalta.
- (1978 ed.) *Théâtre et abstraction. L'espace du Bauhaus, L'Age d'Homme*. Intr. y trad. de E. Michaud.
- SCHNEIDER, M. (1980 ed.) *Wagner*, Barcelona, Antoni Bosch. Trad. de J. Elias.
- SELDEN, S. (1961) *La escena en acción*, Buenos Aires, Universitaria.
- SELDMAYR, M. (1955) *La revolución del arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990. Trad. de A. Valverde.
- SELMA, J. V. (1991) *Los prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*, Barcelona, Montesinos.
- SENELICK, L. (1976) "The Craig-Stanislawski 'Hamlet' at the Moscow Art Theatre", *Theatre Quarterly*, 6/22, pp. 56-122.
- (1981) "Moscow and monodrama: the meaning of the Craig-Stanislawski Hamlet", *Theatre Research International*, 6/2, pp. 109-124.
- (1982) *Gordon Craig's Moscow Hamlet. A Reconstruction*, Westport, Greenwood Press.
- SHEREN, P. (1974) *Edward Gordon Craig and Macbeth*, Universidad de Yale.

(Tesis Doctoral)

SIDEY, T. (1990) "Edward Gordon Craig. Black figures. Newman, L." *Print Quarterly*, 7/2, pp. 198-199. (Reseña)

SIEBERS, T. (1984) *Lo fantástico romántico*, México, Fondo de cultura económica, 1989. Trad. de J. Utrilla.

SIMONSON, L. (1932a) "Day-dreams: the case of Gordon Craig", en *The Stage is Set*, Nueva York, Theatre Arts Books, 1962, pp. 309-350.

- (1932b) "The ideas of Adolphe Appia", en BENTLEY, E. (ed.) (1968) pp. 27-50.

SIMPSON, D. (1988) (ed.) *The Origins of Modern Critical Thought: German Aesthetic and Literary Criticism from Lessing to Hegel*, Cambridge, University of Cambridge.

SITO ALBA, M. (1987) *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, U.N.E.D.

STALLABRASS, J. (1990) "The Idea of the Primitive: British Art and Anthropology 1918-1930", *New Left Review*, 183, pp. 94-115.

STANISLAVSKI (1924) *Mi vida en el arte*, Buenos aires, Siglo XXI. Trad. de N. Caplan.

-(1987 ed.) *El arte escénico*, México, Siglo XXI. Intr. de D. Magastiack, trad. de J. Campos.

STEEGMULLER, F. (1974) (ed.) "*Your Isadora*": *the Love Story of Isadora Duncan and Gordon Craig told through Letters and Diaries*, Nueva York, Random House.

STYAN (1983) *Modern Drama in Theory and Practice. Symbolism, Surrealism and the Absurd*, Vol. II, Cambridge, Cambridge University Press.

SUS, O. (1973) "On the Origin of the Czech Semantics of Art: The Theory of Music and Poetry in the Psychological Semantics of Otakar Zich", *Semiotica*, 9/2, pp. 117-139.

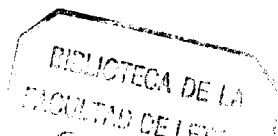
SYMONS, A. (1899) *The Symbolist Movement in Literature*, Londres, Heinemann.

- (1900) *Studies in seven arts*, Londres, Garland, 1984.

- (1968 ed.) "A New Art of the Stage" en BENTLEY, E. (ed.) (1968), pp. 138-147.

SZONDI, P. (1980) "*Tableau and Coup de Théâtre*: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy", *New Literary History*, 9/2, p. 323-344.

- TALLEY, P. M. (1967) "Architecture as Craig's Interim Symbol: Ruskin and Other Influences", *Educational Theatre Journal*, 19/1, pp. 52-60.
- TUDO, L. (1987) *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona, Montesinos.
- TODOROV, T. (1981) *Teorías del símbolo*, Venezuela, Monte Avila. Trad. de Pezzoni, E.
- TOLMACHEVA, G. (1964) *Creadores del teatro moderno*, Buenos Aires, Centurión.
- TORDERA, A. (1985) "Teoría y técnica del análisis teatral", en *Elementos de para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, pp. 157-199.
 - (1988) "El paso del tiempo (variaciones sobre teoría del orden teatral)", *Dispositivo*, 18, 33/35, pp. 129-146.
- TÖRNQVIST, E. (1991) *Transposing drama*, Hong Kong, Macmillan.
- TUTAIEV, D. (1962) "Gordon Craig Remembers Stanislavski: a Great Nurse" *Theatre arts*, 46/4, pp. 17-19.
- TRAPERO LLOBERA, P. (1989) *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria.
- UBERSFELD, A. (1977) *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989. Trad. de F. Torres Montreal.
- VAJTANGOV (1987 ed.) *Lecciones de regisseur*, Argentina, Quetzal. Trad. de O. Ferrigno y A. Lizarraga.
- VALOGNE, C. (1953) *Gordon Craig*, París, Presses Littéraires de France.
- VEINSTEIN, A. (1955) *La puesta en escena. Teoría y práctica del teatro*, Buenos Aires, Compañía Gral Fabril editora, 1962. Trad. de J. G. de Bayma.
- VELTRUSKY, J. (1981) "The Prague School Theory of Theatre", *Poetics Today*, 2/3, pp. 65-93.
- VON KLEIST, H. (1810) *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*, Madrid, 1988. Intr., trad. y notas de J. Riechmann.
- WAGNER, R. (1952) *La poesía y la música en el arte del futuro*, Buenos Aires, Espasa Calpe.



- WALTON, J. M. (ed.) (1983a) *Craig on Theatre*, Londres, Methuen, 1991.
- (1983b) "Edward Gordon Craig and the *Pretenders*. A Production Revisited. F.J. Marker & L.L. Marker", *Theatre Research International*, 8/2, pp. 177-178. (Reseña)
- (1990) "The Black Figures of Edward Gordon Craig. L. M. Newman", en *Theatre Notebook*, 44/3, pp. 132-134. (Reseña)
- WELLEK (1955a) *Historia de la crítica moderna, 1750-1950. La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1989. Trad. de J.C. Cayol de Bethencourt.
- (1955b) *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1973. Trad. de J.C. Cayol de Bethencourt.
- (1965) *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del s. XIX*, Madrid, Gredos, 1988. Trad. de J. C. Cayol de Bethencourt.
- WHITEHEAD, J. (1988) "Grain of Sand. Ellen Terry's letters to Amy Stansfield", *Theatre Research International*, 13/3, pp. 191-220.
- WHITTON, D. (1987) *Stage Directors in Modern France*, Manchester, Manchester University Press.
- WIINGAARD, J. (1983) "Edward Gordon Craig and the *Pretenders*. A Production Revisited. F.J. Marker & L. L. Marker", *Theatre survey*, 24/1-2, pp. 150-151. (Reseña)
- WILCHER, R. (1979) "The Fool and his Techniques in the Contemporary Theatre", *Theatre Research International*, 4/2, pp. 117-133.
- WILDE, O. (1909) "La verdad de las máscaras", en *Ensayos críticos*, Barcelona, Orbis, 1986, pp. 168-200. Trad. de J. Gómez de la Serna.
- WILSON, E. (1931) *El castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa de 1870-1930*, Madrid, Cupsa, 1977. Trad. de L. Maristany.
- WILLIAMS, D. S. (1955) *Edward Gordon Craig's Theory of the Theatre as Seen through The Mask*, Universidad de Louisiana. (Tesis Doctoral)
- WILLIAMS, M. A. (1989) "Imagen divina - prisión de la carne: percepciones del cuerpo en el antiguo gnosticismo", en FEHER et al. (ed.) (1989), Vol. I., pp. 129-149. Trad. de J. L. Checa.
- WILLIAMS, R. (1958) *Culture and Society 1870-1950*, Londres, Penguin Books.
- (1987) "El lenguaje y la vanguardia", en CULLER (ed.) *La lingüística de la escritura*, Madrid, Visor, 1989, pp. 41-55. Trad. de J. Yagüe.

WILLIAMS, R.C. (1971) "Concerning the German Spiritual in Russian Art: Vasilli Kandinski", *Journal of European Studies*, 1/4, pp. 325-336.

WIRTH MARVICK, L. (1986) *Mallarmé and the sublime*, Nueva York, State University of New York Press.

YEATS, W. B. (1903) *Ideas sobre el bien y el mal*, Madrid, Felmar, 1975. Trad. de E.C. Sananés.

11. TRADUCCION DE TEXTOS ESCOGIDOS DE EDWARD GORDON CRAIG

EL ARTE DEL TEATRO. PRIMER DIALOGO (1905) *

Un experto y un espectador están conversando

Director de escena: Ahora que hemos recorrido juntos todo el teatro y hemos visto su estructura general, el escenario, la maquinaria para la manipulación de escenas, el aparejo de luminotecnia y muchas otras cosas y cuando ha escuchado mis explicaciones sobre el complejo engranaje teatral, permanezcamos aquí en el auditorio para hablar un poco sobre el teatro y su arte. Dígame, ¿sabe usted cuál es el arte del teatro?

Espectador: Creo que la interpretación es el arte del teatro.

Director de escena: ¿Es entonces una parte igual al todo?

Espectador: No, desde luego que no. ¿Quiere decir que el arte del teatro se encuentra en la obra dramática?

* Las traducciones de la obra de Edward Gordon Craig al español son, lamentablemente, escasas. La primera de ellas, de Aníbal Ferrari, salió a la luz en 1957 en Argentina en la editorial Hachette, y se limitó al texto fundamental de Craig, *Del arte del teatro*. Sólo recientemente se ha vuelto a editar por la Universidad de México en la editorial Gaceta (1987), esta vez acompañada de *Para un nuevo teatro y Escena*, volumen que consta de introducción y notas a cargo de Edgar Ceballos, si bien la versión española de Margherite Pavia se ha realizado de forma indirecta a través de la traducción italiana de Marotti. En lo que al ámbito español se refiere, salvo la antología de Hornigón (1970), su obra permanece injustamente olvidada, aunque de manera excepcional hemos de hacer constar la aparición reciente (1990) en lengua catalana de *El arte del Teatro*, realizada por Rosa-Victòria Gras en la colección de monografías del Instituto de Teatro de la Diputación de Barcelona. Por lo demás, a continuación inserto la traducción de algunos de los artículos más representativos, en mi opinión, del director inglés, que en gran parte pertenecen al volumen colectivo de 1911 y que sirven como aproximación, aún somera, a su universo imaginario. Creo que la inaccesibilidad de sus escritos lo justifica con creces.

Director de escena: El texto es una obra literaria ¿no es cierto? Dígame entonces, ¿cómo un arte puede ser otro al mismo tiempo?

Espectador: Pero si el arte del teatro no consiste ni en la actuación ni en la obra dramática, debemos concluir de ahí que se encuentra en la escenografía y la danza, aunque no creo que usted esté de acuerdo con eso.

Director de escena: No, el arte del teatro no se identifica ni con la representación de los actores ni con la obra, no es ni escenografía ni danza, sino que consiste en todos los elementos que componen este conjunto: acción, que es el verdadero espíritu de la actuación; palabras, que son el cuerpo de la obra; línea y color, que son el corazón mismo de la escena; ritmo, que es la esencia de la danza.

Espectador: ¡Acción, palabras, línea, color, ritmo! ¿Y cuál de estos elementos es el más importante para el arte?

Director de escena: Ninguno es más importante que otro, al igual que un color no es más importante para un pintor que otro, o una nota más importante que otra para el músico. En cierto modo, quizá, la acción es la parte más valiosa. La acción posee la misma relación respecto del arte del teatro que el dibujo a la pintura y la melodía a la música. El arte del teatro nació de acción, movimiento y danza.

Espectador: Siempre me hicieron creer que había surgido del discurso, y que tuvo su origen en el poeta.

Director de escena: Eso es lo que se cree comúnmente, pero reflexione un momento. La imaginación del poeta toma cuerpo en palabras bellamente escogidas y él por su parte o bien nos recita o bien nos canta estas palabras, y eso es todo. La poesía, cantada o recitada, se dirige a nuestros oídos y, a través de ellos, a nuestra imaginación. De poco serviría que el poeta añadiese gestos a su recitado o a su música; de hecho, lo estropearía todo.

Espectador: Sí, me parece evidente. Entiendo bien que la adición del gesto a un poema lírico perfecto no puede sino producir un resultado inarmónico. Pero ¿es lícito aplicar el mismo argumento a un poema dramático?

Director de escena: Por supuesto que sí. Recuerde que estoy hablando de poesía dramática, no de drama. Se trata de cosas diferentes. El poema dramático se compone para ser leído, mientras que el drama no se ha de leer, sino que ha de verse representado sobre el escenario. Por lo tanto, el gesto es necesario para el drama e inútil para el poema

dramático. Es absurdo hablar de estas dos cosas, gestualidad y poesía, como si tuviesen alguna relación una con otra. Ahora bien, del mismo modo en que no se debe asimilar erróneamente el poema dramático con el drama, no debe confundirse al poeta dramático con el dramaturgo. El primero escribe para un lector u oyente, el segundo para el público de un teatro. ¿Sabe quién fue el padre del dramaturgo?

Espectador: No, no lo sé, pero supongo que fue el poeta dramático.

Director de escena: Se equivoca. El padre del dramaturgo fue el danzante. ¿Sabría decirme con qué medios compuso el dramaturgo su primera pieza?

Espectador: Supongo que usó palabras, al igual que el poeta lírico.

Director de escena: Se equivoca de nuevo, y eso es lo que piensan todos aquellos que no han comprendido la naturaleza del arte dramático. No, el dramaturgo compuso su primera obra por medio de acción, palabras, línea, color y ritmo, atrayendo nuestros sentidos mediante el uso diestro de estos cinco elementos.

Espectador: ¿Y cuál es la diferencia entre el trabajo de los primeros escritores dramáticos y los modernos dramaturgos?

Director de escena: Los primeros escritores dramáticos eran hijos del teatro, mientras que los modernos dramaturgos no lo son. El primer dramaturgo era perfectamente consciente de algo que no ha entendido aún el dramaturgo moderno. Sabía que cuando él y sus colegas aparecieran delante del público, la expectación tendría lugar más por ver lo que tenía lugar en el escenario que por oír lo que se decía. Sabía que el ojo es más veloz y poderosamente sugestionable que cualquier otro de nuestros sentidos, e incuestionablemente el más agudo también. La primera cosa con que él se enfrentó al aparecer ante el público fue la de la existencia de infinidad de ojos expectantes y ávidos. Incluso los espectadores sentados tan lejos de él que ni siquiera podían oír sus palabras, parecían muy cercanos en virtud de la intensidad penetrante de su mirada. A todos ellos él se dirigía en verso o en prosa, pero siempre por medio de la acción: la acción poética que es la danza o la acción en prosa que es el gesto.

Espectador: Eso es muy interesante, continúe, continúe.

Director de escena: No, retrocedamos un poco y estudiemos nuestro terreno. Ya he dicho que el primer dramaturgo fue hijo del danzante, esto es, hijo del teatro, no hijo del poeta. Y ya he dicho que el moderno poeta dramático es hijo del poeta, y únicamente sabe cómo

llegar al oído de sus oyentes, nada más. A pesar de esto, sin embargo, el público moderno continúa yendo al teatro para ver y no para oír, como antaño. Obviamente, la audiencia moderna insiste en contemplar un espectáculo y satisfacer su vista a pesar de la advertencia del poeta de que debería usar únicamente sus oídos. Pero no me malinterprete. No estoy diciendo o insinuando que el poeta es un pésimo escritor, o que ejerce una influencia perniciosa sobre el teatro. Sólo deseo hacerle entender que el poeta no pertenece al teatro, no proviene de éste y no puede formar parte de él, y que únicamente el dramaturgo entre el resto de los literatos tiene algún derecho adquirido, en virtud de su origen, para con el teatro, y aún así mínimo. Pero volvamos a nuestro asunto. Defiendo que la gente todavía se reúne para ver, no para oír, obras dramáticas. ¿Y esto qué prueba? únicamente que el público no ha sufrido alteración alguna. Permanece ahí con sus miles de ojos, al igual que en la antigüedad. Y esto es extraordinario porque los autores dramáticos y las obras han cambiado. Una obra ya no es un conjunto armónico de acciones, palabras, danza y escena, sino todo palabras o todo escena. Las obras de Shakespeare, por ejemplo, son una cosa muy diferente a los antiguos autos sacramentales y misterios del Medievo, compuestos exclusivamente para el teatro. *Hamlet* no se presta por su naturaleza a la representación escénica. *Hamlet* y el resto de las obras de Shakespeare tienen una forma tan perfecta y completa cuando se leen que no pueden sino degradarse cuando se nos ofrecen tras haberse sometido a su tratamiento escénico. Nada prueba el hecho de que fueran escenificadas en tiempos de Shakespeare. De paso, le diré que en ese periodo se hicieron para el teatro las *Masques* y las *Pageants*, esos brillantes y bellos ejemplos del auténtico arte del teatro. Si los textos dramáticos se hubieran ideado para ser vistos, en su lectura nos parecerían incompletos. Ahora bien, nadie dirá, leyendo a *Hamlet*, que lo encuentra aburrido o incompleto, aunque muchos lamentarán haber asistido a una representación de esta obra, diciendo "No, esto no es el *Hamlet* de Shakespeare". Cuando no se puede agregar nada para mejorar una obra de arte, puede decirse que está "acabada", completa. *Hamlet* estaba concluido -perfecto- cuando Shakespeare escribió la última palabra de su verso final, y que nosotros pretendamos añadirle gestos, escena, vestuario o danza, es como insinuar que está incompleto y que necesita de componendas.

Espectador: ¿Acaso pretende decir que *Hamlet* no debería representarse nunca?

Director de escena: ¿De qué serviría que respondiera afirmativamente? *Hamlet* continuará

siendo representado durante algún tiempo todavía, y el deber de sus intérpretes es hacerlo como mejor puedan. Sin embargo, como ya he dicho, el teatro no debe basarse necesariamente en un texto dramático, y algún día llegará a representar sus propias obras de arte.

Espectador: Entonces, ¿una obra de teatro es incompleta cuando está impresa en un libro o cuando se recita?

Director de escena: Sí, incompleta de cualquier modo y siempre excepto sobre las tablas del escenario. Necesariamente ha de resultar insatisfactoria y poco artística cuando se lee o meramente se escucha, porque sin acción, color, línea y ritmo, la escena es forzosamente imperfecta.

Espectador: Eso me interesa, pero al mismo tiempo me sorprende.

Director de escena: ¿Quizá porque es algo nuevo? Dígame que es lo que más le sorprende.

Espectador: Bien, en primer lugar, el hecho de que nunca me he puesto a pensar en qué consiste el arte del teatro, ya que para muchos de nosotros constituye sólo una diversión.

Director de escena: ¿También para usted?

Espectador: Para mí siempre ha sido algo fascinante, a medias diversión y a medias ejercicio intelectual. El espectáculo siempre me proporciona diversión, mientras que el trabajo de los actores generalmente me ha instruido.

Director de escena: Obviamente, una suerte de satisfacción incompleta. Ese es el resultado natural de ver y oír algo imperfecto.

Espectador: Pero he asistido a unas cuantas obras representadas a mi entera satisfacción.

Director de escena: Si le satisface algo evidentemente de escasa calidad, ¿no será quizá porque encontró algo menos mediocre, un poco mejor de lo que esperaba? Hoy día mucha gente va al teatro esperando aburrirse, y es normal, ya que se les ha enseñado a soportar cosas indigeribles. Cuando me dice que se ha sentido satisfecho con el teatro moderno, compruebo que no solamente es el arte el que ha degenerado, sino también una fracción del público. Pero no se lo tome a mal. En una ocasión conocí a un hombre cuya vida era tan ajetreada que nunca había tenido oportunidad de oír otra música que la de un organillero, que era para él el ideal de lo que debería ser la música. Desde luego, como usted sabe, existe una música mejor, y de hecho la música de organillo es pésima. Igual ocurre en su caso: si usted por casualidad pudiese ver una pieza de auténtico arte teatral, no soportaría nunca más lo que hoy día le suministran en lugar del arte del teatro. La razón de que no tenga

lugar la representación de una obra de estas características sobre el escenario no es porque el público no la quiera, o porque no haya técnicos excelentes en el teatro que la pudieran llevar a cabo, sino porque en el teatro falta el *artista* que la cree, recuerde, el *artista de teatro*, no el pintor, el poeta o el músico. Los hombres del oficio a los que he aludido, por tanto, se sienten prácticamente impotentes para cambiar la situación. Se ven obligados a proporcionar a los administradores del teatro lo que éstos les requieren, y lo hacen de buen grado. El advenimiento del artista al teatro cambiará todo esto. El reunirá poco a poco sin vacilar a algunos de los mejores trabajadores de los que hablo, y juntos darán nueva vida al arte del teatro.

Espectador: ¿Y los otros?

Director de escena: ¿Los otros? El teatro moderno está lleno de esos, de chapuceros sin práctica ni talento. Pero le diré una cosa en su defensa. Creo que no son conscientes de su escasa capacidad; no es ignorancia, sino falta de experiencia. No sería así si estos hombres se diesen cuenta de cuál es su oficio y del aprendizaje que requiere -no hablo aquí únicamente de los tramoyistas, electricistas, peluqueros, sastres, escenógrafos y actores (la verdad es que éstos son los trabajadores más eficaces y voluntariosos)- me refiero principalmente al director de escena: Si el director se hubiera preparado para dominar la técnica de la interpretación de las obras del dramaturgo, y mediante un desarrollo gradual recobrase de nuevo el terreno perdido por el teatro, restablecería finalmente el arte del teatro por medio de su propio talento creador.

Espectador: ¿Antepone usted al director de escena sobre los actores?

Director de escena: Sí, la relación del director de escena para con el actor es precisamente la misma que la del director de orquesta y los músicos o la del editor y su impresor.

Espectador: ¿Y considera usted al director de escena un artesano y no un artista?

Director de escena: Cuando él interpreta las obras del dramaturgo por medio de actores, escenógrafos y el resto del personal técnico, él es un artesano, un maestro artesano; sólo cuando domine hábilmente el uso de acciones, palabras, línea, color y ritmo, puede llegar a ser un artista. Ya no necesitará la ayuda del dramaturgo, puesto que nuestro arte será del todo autónomo.

Espectador: ¿Confía en un renacimiento del arte del teatro estrechamente ligado en el renacimiento del director?

Director de escena: Sí, ciertamente. ¿Es que creyó que sentía desprecio por esta figura?; más bien desprecio al hombre que fracasa en sus deberes de director de escena.

Espectador: ¿Cuáles son sus deberes?

Director de escena: ¿En qué consiste su trabajo? Se lo diré. Su técnica como intérprete de la obra dramática es más o menos así: toma la obra de manos del dramaturgo y le promete interpretarla fielmente según las indicaciones del texto (recuerde que hablo únicamente de los mejores directores de escena). El entonces lee la obra, y la primera lectura le sugiere todo el color, tono, movimiento y ritmo que su trabajo debe asumir. En cuanto a las acotaciones escénicas, la descripción de ambientes, etc, que el autor dramático intercala en su texto, no las considera, porque si es un auténtico profesional no le servirán de nada.

Espectador: No le entiendo muy bien. ¿Quiere decir que aunque el dramaturgo se haya tomado la molestia de describir la escena en la cual los personajes han de actuar en sus diálogos, el director no sólo no da por enterado de estas acotaciones sino que, de hecho, debe ignorarlas flagrantemente?

Director de escena: Da igual si las ignora o no. Lo que debemos comprobar es si consigue que la acción y la escena armonicen con los versos y la prosa, su belleza y su sentido. Cualquiera que sea el ambiente que el dramaturgo desee mostrarnos, describirá la escena en el curso de la conversación entre los personajes. Tome, por ejemplo, la primera escena del *Hamlet*. Comienza así:

Ber. ¿Quién vive?

Fran. ¿Eh, responded!; detenéos y decid vuestro nombre.

Ber. ¡Larga vida al rey!

Fran. ¿Bernardo?

Ber. El mismo.

Fran. Llegas a la hora exacta.

Ber. Ya han dado las doce. Te puedes ir a la cama, Francisco.

Fran. Te agradezco el relevo. Hace un frío tremendo y tengo delicado el pecho.

Ber. ¿Ha sido tranquila la guardia?

Fran. Ni un ratón se ha movido.

Ber. Bien, buenas noches. Si te encuentras con Horacio y Marcelo, mis compañeros de guardia, diles que se apresuren.

Este pequeño fragmento es suficiente para guiar al director de escena. De ahí deduce él que son las doce de la noche, que la acción se desarrolla al aire libre, que hay un cambio de guardia en una fortaleza, que hace mucho frío y que todo está muy tranquilo y oscuro. Cualquier "acotación escénica" adicional por parte del dramaturgo es irrelevante.

Espectador: ¿Opina entonces que un autor dramático no debería añadir ninguna dirección escénica a su texto, y que si lo hiciera constituiría una ofensa por su parte?

Director de escena: ¿Acaso no es una ofensa para los hombres de teatro?

Espectador: ¿En qué modo?

Director de escena: Primero dígame cuál es la mayor ofensa que un actor puede hacer a un dramaturgo.

Espectador: ¿Interpretar mal su papel?

Director de escena: No, eso únicamente demostraría que el actor hace mal su propio oficio.

Espectador: Dígame, entonces.

Director de escena: La mayor ofensa de un actor a un dramaturgo consiste en cortar frases o versos de su obra, o bien intercalar frases improvisadas en el texto. Es un agravio no respetar lo que es propiedad única del autor dramático. Aunque no es usual encontrar interpolaciones en el texto de Shakespeare, cuando se advierte su presencia se critica duramente.

Espectador: ¿Pero que tiene esto que ver con las acotaciones del autor dramático, y por qué ofende el dramaturgo al teatro cuando proporciona estas indicaciones en su manuscrito?

Director de escena: Se trata de un agravio similar al anterior, porque invade un terreno que no es de su incumbencia.

Si intercalar momentos cómicos o cortar los versos del poeta es inadmisibles, también ha de serlo entrometerse en el arte del director de escena.

Espectador: ¿Todas las acotaciones de las obras dramáticas son absolutamente innecesarias?

Director de escena: No para el lector, pero sí para el director y para el actor.

Espectador: Pero Shakespeare...

Director de escena: Shakespeare sólo excepcionalmente se dirige al director de escena. Examine *Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *El rey Lear*, *Otello*, cualquiera de sus obras maestras, y salvo algunas de sus obras históricas que contienen descripciones de feudos, ¿qué es lo que encuentra? ¿Cómo se describen las escenas en el *Hamlet*?

Espectador: Mi ejemplar contiene una descripción muy precisa. Dice así, "Acto I, escena primera. Elsinore. Una plataforma ante el castillo".

Director de escena: Usted está manejando una edición acotada por tal Malone, pero Shakespeare no escribió nada parecido. Sus palabras son "Actus primus. Scaena prima"... Y ahora ojeemos *Romeo y Julieta*. ¿Qué dice su libro?

Espectador: Dice: "Acto I, escena primera. Verona. Una plaza pública".

Director de escena: ¿Y la segunda escena?

Espectador: Dice: "Escena segunda. Una calle"

Director de escena: ¿Y la tercera escena?

Espectador: Dice: "Escena tercera. Habitación en la casa de Capuleto"

Director de escena: Y ahora, ¿le gustaría oír qué acotaciones escribió Shakespeare realmente para esta obra?

Espectador: Sí.

Director de escena: El escribió: "Actus primus. Scaena prima". Y ni una sola palabra sobre actos o escenas en toda la obra. Veamos ahora *El rey Lear*.

Espectador: No, es suficiente. Ya entiendo. Evidentemente Shakespeare confiaba en la inteligencia de los hombres de teatro para emprender la puesta en escena, pero ¿ocurre lo mismo con el desarrollo de la acción? ¿No nos proporciona Shakespeare algunas notas específicas a través del *Hamlet*, tales como "Hamlet salta a la sepultura de Ofelia" "Laertes lucha con él", o "Los asistentes se apartan, y ambos salen de la fosa"?

Director de escena: No, ni una palabra. Todas las acotaciones escénicas, de la primera a la última, son invenciones insípidas tardías de las ediciones de Malone, Capell, Theobald y otros, que han cometido una auténtica indiscreción al falsear la obra y es a nosotros, hombres de teatro, a los que nos toca sufrir las consecuencias.

Espectador: ¿Cómo es eso?

Director de escena: Suponga que a cualquiera de nosotros al leer una determinada obra de Shakespeare se nos ocurre cualquier otra combinación de movimientos contraria a las "instrucciones" de estos editores, y suponga que llevamos a cabo nuestras ideas sobre el escenario; sin duda alguien nos llamaría la atención, probablemente algún experto, que nos acusaría de alterar las indicaciones de Shakespeare, e incluso de no respetar sus deseos.

Espectador: ¿Es que los "expertos", como usted los llama, no saben que Shakespeare no

escribió acotaciones?

Director de escena: Eso parece, a juzgar por sus indiscreciones críticas. De todas formas, lo que quiero hacerle ver es que nuestro mayor poeta moderno era consciente de que añadir acotaciones escénicas en primer lugar era innecesario y, en segundo lugar, de pésimo gusto. Además, podemos estar seguros de que Shakespeare consideró que éste era el trabajo del profesional del teatro, el director de escena, y que era parte de la tarea del director imaginar las posibles escenas en las que la obra iba a desarrollarse.

Espectador: Sí, y me estaba usted explicando en qué consistía cada uno de los deberes de este director.

Director de escena: Muy cierto. Y ahora que hemos demostrado el error de creer que las acotaciones del escritor dramático son de alguna utilidad, podemos continuar hablando de la forma en que el director de escena comienza su trabajo para interpretar fielmente la obra del dramaturgo. Ya he dicho que él asegura que seguirá el texto literalmente, y que su primera tarea consistirá en leer la obra de cabo a rabo y obtener una impresión general de la misma; en su primer contacto con el texto, por lo tanto, comienza a ver todo el color, el ritmo y la acción del conjunto. Después, deja de lado la obra durante algún tiempo, y permite a la imaginación mezclar en su paleta (según se dice en el lenguaje de la pintura) los colores que la impresión general de la obra le ha suscitado. Por lo tanto, al sentarse por segunda vez para leer de nuevo la obra, posee ya unas vagas intuiciones que se propone confirmar. Al final de la segunda lectura se dará cuenta de que sus impresiones más precisas se han corroborado con precisión y de forma inequívoca, y que algunas de las impresiones que eran menos felices han desaparecido. Entonces, tomará nota de éstas y es posible que ahora comience a sugerir, en línea y color, algunas de las escenas e ideas que bullen en su cabeza, aunque es más probable que posponga esta tarea hasta que haya releído la obra al menos una docena de veces.

Espectador: Yo pensaba que el director de escena dejaba siempre esta parte del trabajo -el diseño de las escenas- al escenógrafo.

Director de escena: Generalmente, así lo hace, y ese es el primer error del teatro moderno.

Espectador: ¿En qué consiste este error?

Director de escena: En esto: A ha escrito una obra que B promete interpretar fielmente. En un proceso tan delicado como el de la plasmación de algo tan huidizo como el espíritu

de una obra, ¿cuál opinas que es el modo más seguro de preservar la unidad de ese espíritu? ¿sería mejor que B hiciese el trabajo por sí mismo, o que descargara sus responsabilidades en las manos de C, D, y E, cada uno de los cuales ven o piensan de forma diferente a B y A?

Espectador: Desde luego, la primera opción me parece mejor pero, ¿es posible que un hombre haga el trabajo de tres hombres?

Director de escena: Esa es la única manera en que puede realizarse el trabajo si se pretende conseguir la unidad, única cosa vital a una obra de arte.

Espectador: Por lo tanto, el director de escena no llama a un escenógrafo y le pide que dibuje un decorado, sino que lo diseña el mismo.

Director de escena: Ciertamente. Y recuerde que él no se sienta y dibuja meramente un esbozo bonito o históricamente preciso, con abundantes puertas y ventanas dispuestas en sitios pintorescos, sino que, en primer lugar, elige ciertos colores que según su criterio están en armonía con el espíritu de la obra, descartando aquellos que pudieran desentonar. El entonces conforma en una estructura ciertos objetos -un arco, una fuente, un balcón, una cama- usando el objeto elegido como punto central de su diseño, después le añade todos los objetos que se mencionan en la obra y que han de ser vistos y a éstos agrega todos los personajes que intervienen en ese momento preciso de la obra, así como a continuación cada gesto o movimiento de los personajes y cada elemento del vestuario. Probablemente habrá cometido algunos errores en su ejecución práctica. Si es así, deberá desechar el boceto y rectificar los errores aunque tenga que volver al principio y comenzar de nuevo, incluso puede idear una nueva composición. De cualquier modo, todo el plan de la obra debe desarrollarse de forma gradual y armoniosa para que resulte satisfactoria al espectador su contemplación. El director se inspira para la concepción de esta composición visual tanto en el sonido del verso y de la prosa como en su sentido o espíritu. Una vez concluido este proceso, comienza el verdadero trabajo.

Espectador: ¿Qué verdadero trabajo? En mi opinión, el director de escena ha realizado una buena parte lo que usted denomina verdadero trabajo.

Director de escena: Quizá, pero las dificultades no han hecho más que empezar. Por trabajo real me refiero al trabajo que necesita mano de obra especializada, como la pintura de enormes telones para las escenas o la confección del vestuario.

Diseño para una obra de Shakespeare, 1900.



Espectador: ¿No irá usted a decirme que el director de escena tendrá que pintar sus propias escenas, cortar y coser sus propios trajes?

Director de escena: No, no le digo que lo haga en todos los casos para todas las obras, sino que así hubo de hacerlo alguna vez durante su aprendizaje, o bien que debe haber estudiado detenidamente todas las cuestiones técnicas de estas complicadas labores. Sólo así podrá dirigir a los técnicos especializados en sus diferentes cometidos. Cuando haya comenzado la construcción de la escenografía y la confección del vestuario, distribuirá los papeles del reparto a los actores, quienes aprenderán sus diálogos antes de que haya tenido lugar un solo ensayo (esto, como puede usted adivinar, no es habitual, pero el director que describo lo exigiría así). Entretanto, la escenografía y el vestuario estarán prácticamente terminados. Omitiré la cantidad de trabajo sugestivo pero laborioso que conlleva esa preparación previa de la obra, pero incluso cuando los decorados están situados sobre el escenario, y los actores ataviados con sus trajes, la dificultad del trabajo es aún mayor.

Espectador: ¿El trabajo del director no ha acabado todavía?

Director de escena: ¡Acabado! ¿Qué quiere usted decir con eso?

Espectador: Pensaba que una vez que la escenografía y los trajes estuviesen listos, los actores y las actrices harían el resto.

Director de escena: No, precisamente es ahora cuando comienza el trabajo más interesante para el director de escena. La utilería está dispuesta y sus personajes vestidos; en pocas palabras, tiene ante él una especie de imagen onírica. Despeja el escenario de todos excepto de aquel o aquellos personajes que abren el diálogo, y sobre ellos estudia el esquema de iluminación.

Espectador: ¿Cómo, tampoco esta parte del trabajo se deja al criterio del electricista jefe y su equipo? **

Director de escena: La realización efectiva sí es cosa de ellos, pero el proyecto de cómo se ha de llevar a cabo concierne al director de escena. Siendo, como ya he dicho, un hombre inteligente y experimentado, habrá concebido una forma singular de iluminar la escena para esta obra, así como antes diseñó un modo característico de pintar los decorados y de coser

** "¿Por qué malgastar el tiempo hablando con un joven tan estúpido como este 'Espectador'? me preguntó una dama encantadora, y no esperó la respuesta. Es obvia: a los sabios no se les habla, se les escucha.

los trajes. Si la palabra "armonía" careciese de significado para él, habría dejado que se ocupara del trabajo el primero que llegase.

Espectador: Es decir, usted se refiere al hecho de que ha estudiado a fondo la naturaleza, por lo que puede aconsejar a los electricistas sobre cómo conseguir efectos tales como que el sol brille a esta u otra altura, o que parezca que la luz de la luna inunda el interior de una habitación con una intensidad determinada.

Director de escena: No, no, de ningún modo quería decir esto, porque la reproducción de las luces de la naturaleza no es en absoluto lo que mi director de escena pretende. Nunca intentaría tal imposibilidad. Lo que mi director de escena pretende no es *reproducir* la naturaleza, sino *sugerir* algunos de sus efectos mas intensos y bellos. Lo otro únicamente constituye una asunción arrogante de omnipotencia. Un director de escena bien puede aspirar a ser artista, pero difícilmente puede arrogarse poderes celestiales. Puede evitar esta actitud no intentando nunca encerrar o copiar la naturaleza, pues la naturaleza nunca será aprisionada ni permitirá que ningún hombre pueda copiarla con éxito.

Espectador: ¿Entonces cómo realiza su trabajo? ¿En qué se basa para la iluminación de la escena y los trajes de que hablamos?

Director de escena: ¿En qué se basa? en la escena, en los trajes, el verso, la prosa y, en suma, en el sentido de la obra. Ya le dije que si todas estas cosas están en armonía, una con la otra -si todo se sucede de forma gradual- nada más simple que continuar esta tendencia, siendo el director el único en saber cómo como preservar esta armonía que él ha procurado.

Espectador: ¿Podría decirme algo sobre la forma común de iluminar la escena y los actores?

Director de escena: Claro. ¿Qué es lo que quiere usted saber?

Espectador: Dígame por qué ponen luces sobre el suelo en la parte anterior del escenario, candilejas, creo que las llaman.

Director de escena: Sí, candilejas.

Espectador: ¿Y por qué se ponen sobre el suelo?

Director de escena: Esta es una de las cuestiones que más ha intrigado a todos los reformadores del teatro y ninguno ha podido encontrar una respuesta, por la sencilla razón de que no la hay. Nunca ha habido una respuesta ni la habrá. Sólo cabe eliminar las candilejas de todos los teatros tan rápido como sea posible y correr un tupido velo. Es

una de esas cosas misteriosas que nadie puede explicar, y que siempre asombran a los niños. En 1812, la pequeña Nancy Lake fue al teatro de Drury Lane, y su padre nos dijo que estaba sorprendidísima por las candilejas:

"Y hay una hilera de lámparas, ¡oh!
¡Cómo relucen! me pregunto por qué
las dejan en el suelo" *Rejected addresses*

¡Esto era en 1812! y nosotros aún nos lo preguntamos.

Espectador: Un amigo mío actor me dijo una vez que si no hubiera candilejas todas las caras de los actores parecerían sucias.

Director de escena: Esa es la observación de un hombre al que nunca se le ha ocurrido que en lugar de las candilejas pueda adoptarse otro método de iluminación para los rostros y las figuras. Es ese tipo de idea simple que nunca imaginan aquellas personas que no dedican ni un momento al estudio somero de otras ramas de la técnica teatral.

Espectador: ¿Acaso no estudian los actores otras actividades del teatro?

Director de escena: En general, no, y el hacerlo así casi parece contrario a la misma naturaleza del actor. Si un actor inteligente dedicara mucho tiempo al estudio de todas las ramas del arte teatral, dejaría de actuar paulatinamente, y acabaría siendo un director de escena, tan absorbente es todo este arte en comparación con el solo oficio de interpretar un papel.

Espectador: Mi amigo también añadió que si las candilejas se eliminaran, el público no podría ver la expresión de su rostro.

Director de escena: Si Henry Irving o Eleonora Duse hubieran dicho esto, la observación podría tener algún significado, pero el rostro del actor ordinario es tan violentamente expresivo o tan violentamente inexpresivo que sería una bendición si los teatros no sólo no tuviesen candilejas, sino ningún tipo de iluminación. A propósito, una teoría excelente sobre el origen de las luces del proscenio la proporciona M. Ludovic Celler en *Les Decors, les costumes et la mise en-scène au XVII siècle*. El modo habitual de iluminación del escenario en el pasado requería grandes candelabros, circulares o triangulares, que se suspendían sobre las cabezas de los actores y el público, y Celler sostiene la opinión de

que el sistema de candilejas debe su origen a los pequeños teatros que no podían permitirse tener candelabros, y por lo tanto los sustituyeron con velas en el suelo en la parte anterior del escenario. Creo que esta teoría es correcta, pues el sentido común no podía haber dado lugar a tal barrabasada artística, mientras que los ingresos en taquilla podían haberlo impuesto así. ¡Recuerde cuán escasa es la virtud artística de una taquilla!. Cuando tengamos tiempo le diré algunas cosas sobre este poderoso usurpador del trono teatral, la taquilla. Pero volvamos al tema de nuestra conversación, más serio e interesante que esta falta de expresión y el asunto de las candilejas. Hemos pasado revista a las diferentes tareas del director de escena: escenografía, vestuario, luminotecnia, etc, y hemos llegado a la parte más estimulante, la de la dirección de los actores en todos sus movimientos y discursos. Ha expresado asombro por el hecho de que la actuación —es decir, el discurso y las acciones de los actores— no se deje al libre arbitrio de éstos. Pero reflexione por un instante sobre la naturaleza de este quehacer. ¿Dejaría que lo que ha crecido como estructura unificada sufriera repentinamente la intrusión de algo accidental?

Espectador: ¿Qué quiere usted decir? entiendo su argumentación, pero ¿podría explicarme más exactamente cómo el actor sería capaz de estropear el conjunto?

Director de escena: Permítame decirle que puede arruinarlo *inconscientemente*. Ni por un momento he sugerido que desee estar fuera de tono respecto de la armonía del conjunto escénico, y si lo está no es culpa suya. Algunos actores tienen un instinto infalible en este sentido, pero otros no. Aunque incluso aquellos de más agudo instinto no pueden formar parte del conjunto escénico sin más ni pueden fundirse armónicamente con éste sin seguir las indicaciones del director de escena.

Espectador: ¿Ni siquiera permite al actor o a la actriz principales moverse y actuar según sus instintos y su razón?

Director de escena: No, más bien deben ser ellos los primeros en seguir las instrucciones del director, puesto que a menudo ellos constituyen el mismo centro de la composición, el corazón mismo de la atmósfera emocional.

Espectador: ¿Y ellos entienden y comparten esta opinión?

Director de escena: Sí, pero sólo cuando ellos entienden y comparten al mismo tiempo la idea de que la obra dramática y la correcta interpretación de la misma es lo más importante del teatro moderno. Déjenme explicarle este punto. La obra que vamos a representar es *Romeo*

y *Julieta*. Hemos estudiado la obra, preparado la escenografía y el vestuario, iluminado el conjunto, y ahora comienzan nuestros ensayos con los actores. Nos aterra el bullicio de la enorme muchedumbre de ciudadanos exaltados de Verona, luchando, maldiciendo y matándose unos a otros. Nos horroriza que en esta pequeña y blanca ciudad de rosas, canciones y amor se oculte este odio tremendo y detestable pronto a estallarnos en la misma puerta de la iglesia, en plena fiesta de primavera, o bajo las ventanas de la casa de una niña recién nacida. Rápidamente, a continuación de este cuadro, e incluso cuando recordamos la mezquindad de los rostros de los Capuleto y los Montesco, viene camino abajo el hijo de los Montesco, nuestro Romeo, quien pronto será el amante y el amado de Julieta. Por lo tanto, quienquiera que sea elegido para hacer el papel de Romeo debe moverse y hablar como parte de la escena, esta composición que, como ya expliqué, tiene una forma definida. El debe deslizarse ante nuestros ojos de una determinada manera, dirigiéndose hacia un determinado punto de la escena bajo una cierta luz, con su cabeza inclinada hacia un ángulo determinado y con sus ojos, sus pies, su cuerpo entero en armonía con la obra y no (como pasa a menudo) de acuerdo con sus propios pensamientos y en desacuerdo con la obra. Pues sus pensamientos (suponemos que bellos) pueden no casar con el espíritu de la composición que ha sido preparada tan minuciosamente por el director.

Espectador: ¿Permitiría que el director de escena controlase los movimientos de quienquiera que estuviese personificando a Romeo, incluso si fuera un actor excelente?

Director de escena: Por supuesto que sí, y cuanto más excelente, inteligente y elegante fuese el actor, con más facilidad ejecutaría los deseos del director. De hecho, me refiero en particular a ese teatro en el que todos los actores son personas cultivadas y el director un hombre de cualidades excepcionales.

Espectador: ¿Y eso no es casi como exigir a los actores que se conviertan en marionetas?

Director de escena: ¡Una pregunta insidiosa! me la habría esperado de un actor que temiese estar perdiendo facultades. Una marioneta es hoy día tan sólo un muñeco propio de un espectáculo de títeres, pero para un teatro necesitamos algo más que un muñeco, aunque eso es lo que sienten muchos actores bajo las órdenes del director de escena. Sienten como si sus miembros fueran manipulados al antojo del director, esto les ofende, les parece un insulto y se muestran heridos en su orgullo.

Espectador: Ya entiendo.

Director de escena: ¿Y no entiende que deberían desear ser controlados? Piense por un momento en las relaciones jerárquicas de los hombres en un barco, y entenderá lo que quiero decir respecto del funcionamiento de la plantilla de un teatro. ¿Quiénes forman la tripulación de un barco?

Espectador: ¿La tripulación? Bueno, está el capitán, el patrón, primero, y en segundo lugar los tenientes de navío, luego el oficial de navegación y por último, los marineros.

Director de escena: ¿Y quién es el que dirige el barco?

Espectador: ¿El timón?

Director de escena: Sí ¿y quién más?

Espectador: ¿El timonel?

Director de escena: ¿Y quién más?

Espectador: El superior que controla al timonel.

Director de escena: ¿Y quién es?

Espectador: El oficial de navegación.

Director de escena: ¿Y quién controla al oficial de navegación?

Espectador: El capitán.

Director de escena: ¿Y se obedecen órdenes que no provengan del capitán o de su expresa autorización?

Espectador: No.

Director de escena: ¿Y puede el barco seguir su rumbo con seguridad sin el capitán?

Espectador: Normalmente no.

Director de escena: ¿Y la tripulación obedece al capitán y a sus oficiales?

Espectador: Sí, naturalmente.

Director de escena: ¿Gustosamente?

Espectador: Sí.

Director: ¿Y esto no se llama tal vez disciplina?

Espectador: Sí.

Director de escena: Y la disciplina, ¿para qué sirve?

Espectador: Para el sometimiento adecuado y voluntario a las reglas y principios.

Director de escena: Y el primero de estos principios es la obediencia, ¿no es cierto?

Espectador: Claro.

Director de escena: Muy bien. Entonces, no será difícil para usted entender que un teatro en el que trabajan cientos de hombres es semejante a un barco que necesita un mando, ni que el menor signo de desobediencia podría ser desastroso. Los motines se han previsto en los barcos, pero no en el teatro. La marina ha procurado dejar claro, de forma precisa e inequívoca, que el capitán del barco es el rey, desde luego, y gobernador despótico donde los haya. El amotinamiento a bordo lo trata la justicia, y es castigado muy severamente, mediante la prisión o la expulsión del cuerpo.

Espectador: ¿No irá usted a sugerir tal posibilidad para el teatro?

Director de escena: Contrariamente a los barcos, el teatro no tiene fines bélicos, y por alguna razón inexplicable la disciplina no se considera de vital importancia, aunque desde luego es imprescindible en cada uno de sus cometidos. Pero lo que intento demostrarle es que hasta que la disciplina no se entienda en el teatro como obediencia voluntariosa y confiada hacia el director o capitán, no se podrán realizar grandes empresas.

Espectador: ¿Es que los actores, los escenógrafos y el resto de los trabajadores del teatro no son voluntariosos?

Director de escena: Muy al contrario, querido amigo, le aseguro que nunca hubo hombres y mujeres más bien dispuestos como los del teatro. Trabajan con el mayor entusiasmo, pero a veces su juicio es erróneo, y se empeñan en ser tan indisciplinados como antes fueron obedientes, tan deseosos de bajar el listón como antes de alzarlo. En cuanto a fijar la bandera al mástil, lo sueñan raramente, pues el *compromiso*, y la doctrina corrupta del pacto con el enemigo es la que predicán los oficiales de la marina teatral. Nuestros enemigos son vulgares, la más filistea opinión pública y la ignorancia. Desean que nos rindamos a estos "oficiales". Lo que la gente de teatro no ha comprendido aún es *cuál es el valor de un alto ideal y el de un director que lo sirva fielmente*.

Espectador: ¿Y no podría ser director un actor o un escenógrafo?

Director de escena: ¿Acaso se escoge un líder y se el eleva al grado de capitán para ponerle después a manejar los cañones y las cuerdas? No, el director de teatro debe ser ajeno a los distintos oficios del teatro. Debe ser un hombre que conozca pero que no maneje las cuerdas

Espectador: Pero, según tengo entendido, muchos de los hombres de teatro más reconocidos han sido actores y directores a un tiempo.

Director de escena: Sí, tiene usted razón, pero no podría garantizarme que no ha tenido lugar ningún motín bajo su gobierno. Más allá de esta cuestión de jerarquías, está la cuestión del arte y de la obra. Si un actor asume la dirección del escenario, y si es más capaz que sus compañeros; un instinto natural le llevará a considerarse el centro de todo. Sentirá que, a menos que lo haga así, su trabajo parecerá superficial y de escasa calidad. Prestará menos atención a la obra que a su propio papel, y de hecho, poco a poco dejará de considerar la obra como un conjunto, y esto no es bueno. Esta no es la manera en que ha de producirse una obra de arte en el teatro.

Espectador: ¿Y no sería posible encontrar a un actor de la misma talla como artista que como director que no actuara de esta forma sino que supiera controlarse a sí mismo al igual que utiliza el resto de su material?

Director de escena: Todo es posible, pero, en primer lugar, va contra la naturaleza misma del actor hacerlo así, en segundo lugar, interpretar en escena es contrario a la naturaleza del director y, en tercer lugar, va contra la naturaleza humana estar en dos sitios a la vez. El lugar del actor está en el escenario en una cierta posición, listo para sugerir ciertas emociones, rodeado de ciertos decorados y personajes, y corresponde al director de escena estar al frente de todo esto, de forma que pueda percibirse como un todo. Por lo tanto, puedes observar que incluso si encontrásemos un actor perfecto que fuera un director perfecto, no podría estar en dos sitios a un tiempo. Desde luego que hemos comprobado a veces que el director de una pequeña orquesta es también el primer violín de ésta, pero ni lo es a elección propia ni el resultado es muy satisfactorio; de hecho no es la práctica usual en las grandes orquestas.

Espectador: Por tanto, usted no permitiría que nadie dirigiese el escenario excepto del director de escena.

Director de escena: La naturaleza misma del trabajo no deja lugar a opción.

Espectador: ¿Ni siquiera al autor dramático?

Director de escena: Sólo cuando el dramaturgo ha practicado y estudiado las diversas técnicas de la actuación, escenografía, vestuario, iluminación y danza, no de otra manera. Pero los dramaturgos, que no tuvieron su cuna en el teatro, generalmente saben poco de estos oficios. Goethe, cuyo amor por el teatro permaneció siempre vivo, fue en muchos aspectos de los más grandes directores de escena. No obstante, cuando se unió al teatro de Weimar,

olvidó llevar a cabo lo que el gran músico que le sucedió recordaría puntualmente. Goethe permitió la existencia de una autoridad en el teatro superior a la suya, la del propietario del teatro. Wagner, sin embargo, puso buen cuidado en poseer su propio teatro, y se volvió una especie de barón feudal en su castillo.

Espectador: ¿Fue debido a esto el fracaso de Goethe como director?

Director de escena: Evidentemente, pues si Goethe hubiera conservado las llaves de las puertas del teatro, ese mezquino e impúdico perro faldero no hubiese llegado jamás a los camerinos, la actriz principal no se habría puesto en ridículo ni habría ridiculizado eternamente al teatro, y Weimar se habría ahorrado la fama de haber cometido la estupidez más denigrante ocurrida nunca en el teatro.

Espectador: Las tradiciones de muchos teatros no demuestran que se tenga en gran consideración al artista en el escenario.

Director de escena: Sería fácil hacer una severa crítica sobre el teatro y su ignorancia atística. Pero no debemos echar más leña al fuego, a menos quizá que esperemos que esto pueda hacerle reaccionar. Nuestro teatro occidental está acabado. En el Este todavía se presume de tradición teatral. La nuestra está en las últimas. Pero espero un renacimiento.

Espectador: ¿Cómo se producirá?

Director de escena: A través del advenimiento de un hombre que posea todas las cualidades que puedan dominar el teatro, y a través de la reforma del teatro como instrumento. Cuando esto se cumpla, cuando el teatro haya llegado a ser un mecanismo ideal, cuando haya inventado su propia técnica, podrá sin esfuerzo desarrollar un *arte creativo* propio. Pero la transformación de un oficio artesano en un arte autónomo y creativo no puede acometerse en su totalidad por el momento. Hay ya algunos hombres de teatro trabajando en la construcción de nuevos edificios teatrales; otros están reformando la interpretación e incluso la escenografía, y todo esto es un buen síntoma. Pero la primera cosa que ha de tenerse en cuenta es que poco o ningún resultado puede obtenerse al reformar una técnica teatral sin reformar al mismo tiempo el resto de las técnicas teatrales. *Todo el renacimiento del arte del teatro depende de la medida en que esto se comprenda.* El arte del teatro, como ya le dije, se divide en muchas técnicas: actuación, escenografía, vestuario, iluminación, carpintería, canto, danza, etc, y debe tenerse en cuenta desde el principio que se necesita una reforma COMPLETA, no PARCIAL, de éstas, advirtiéndose que una

parte, un oficio, tiene una incidencia *directa* sobre el resto de los oficios del teatro, y que de una reforma incompleta o irregular no puede obtenerse ningún resultado, que se producirá únicamente mediante una progresión sistemática. Por lo tanto, la reforma del arte del teatro es posible tan sólo para aquellos hombres que han estudiado y practicado las diversas técnicas teatrales.

Espectador: Es decir, su director de escena ideal.

Director de escena: Sí. Usted recordará que al comienzo de nuestra conversación le hablé de mi fe en un renacimiento del arte del teatro que estaba basada en mi fe en el renacimiento del director de escena. Cuando él haya comprendido la manipulación correcta de actores, escena, vestuario, iluminación y danza, y por medio de éstas se haya adueñado de la dinámica de la interpretación, adquirirá entonces gradualmente el dominio de la acción, la línea, el color, el ritmo y la palabra, esta última fuerza que desarrolla las del resto...entonces, como le dije, el arte del teatro reconquistará sus derechos y sus obras serán autónomas, producto de un arte creador, y no ya resultado de una técnica interpretativa.

Espectador: Sí, pero aunque no acababa de entender lo que quería decir, y aunque ahora comprendo su intención, no puedo imaginarme la escena sin su poeta.

Director de escena: ¿Cómo? ¿Cree acaso que se echará en falta algo cuando el poeta ya no escriba para el teatro?

Espectador: Faltará la obra.

Director de escena: ¿Está seguro de eso?

Espectador: Claro, la obra no existirá si el poeta o el autor dramático no la escriben.

Director de escena: No habrá obra en el sentido en que usa el término.

Espectador: Pero usted se propone presentar algo al público, y supongo que para estar en condiciones de ofrecerle algo a la vista, debe haberlo planeado.

Director de escena: Por supuesto, no podía haber hecho una observación más cierta. En lo que se equivoca es al suponer que, como si fuera una ley para los medos y los persas, ese algo debería tratarse de palabras.

Espectador: ¿Y qué se puede presentar a la audiencia que no sean palabras?

Director de escena: Dígame primero, ¿no es algo una idea?

Espectador: Sí, pero le falta la forma.

Director de escena: Claro, pero ¿es factible que se le proporcione a una idea la forma elegida por el artista?

Espectador: Sí.

Director de escena: ¿Y es un crimen imperdonable para el artista teatral elegir un material diferente al del poeta?

Espectador: No.

Director de escena: Entonces ¿se nos permite intentar dotar de forma a una idea en cualquier material que podamos encontrar o inventar, siempre que sea un material que pueda tener una finalidad mejor?

Espectador: Sí.

Director de escena: Muy bien, escuche lo que voy a decirle a continuación y piense un poco en ello. Puesto que me ha dado la razón en todas mis explicaciones, voy a decirle de qué material el artista del teatro del porvenir va a crear sus piezas maestras: ACCION, ESCENA y VOZ. ¿No es muy simple? Y cuando digo *acción* me refiero al gesto y a la danza, la prosa y la poesía del movimiento. Y cuando digo *escena*, me refiero a todo lo que se es visible como la iluminación y el vestuario, así como la escenografía. Cuando digo *voz*, me refiero a la palabra hablada o cantada, frente a la palabra leída, pues la palabra escrita para ser pronunciada y la palabra escrita para ser leída son dos cosas completamente diferentes. Y ahora, aunque no he hecho sino repetir lo que ya le dije al principio de nuestra conversación, me complace observar que usted ya no parece tan sorprendido.



Isadora Duncan dibujada por Gordon Craig. 1905.

ISADORA DUNCAN. SEIS DISEÑOS DE MOVIMIENTO (Leipzig, 1906)

Excesivo estruendo y una profunda inquietud
melancolía y perturbación
¿tal es, al fin y al cabo, el juicio que nos merece el mundo?
¿la realidad?
¿es entonces cierto que la vida está compuesta
de cuatro elementos absurdos?
¿no es acaso más cierto que la vida está compuesta de
cuatro bellezas,
calma, alegría, armonía,
ritmo, que constituyen la realidad más auténtica?
¿y cuál es la expresión de este arte?
¿tanta confusión y perfidia
pueden suplantar a la fuerza alguna vez?
¿puede considerarse la inquietud el simulacro de la vida?
¿puede extenderse una tristeza disonante y bulliciosa
sobre la hermosura del universo?
Si éstas son las preguntas, yo no soy uno de los que interrogan.
No me cabe la menor duda.
Ve quietud y belleza, lo fuerte y lo dulce
avanzar en perfecta armonía;
este espíritu avanza sobre todas las cosas
Nada puede ocultarlo.
Tres trazos a lápiz o un ciento son siempre el mismo dibujo,

una nota o una escala
la misma melodía
un paso o un ciento
la misma danza,
palabras sueltas anotadas,
una historia,
una leve insinuación sobre ese tema divino que se entiende
fácil y plácidamente
ese tema que comienza
"SOY TAN FELIZ..."
y que acaba en
"...es bello"
Tal es el tema de su danza,
nunca sugeriría un estado de ánimo sombrío o un lamento desgarrador
la luz del sol se cierne sobre ella para siempre
y confecciona sombras diminutas
que tiemblan a su paso.
Este es su gran poder.
Ella proviene de una gloriosa familia,
los grandes comparsas,
esa raza de conquistadores que ha alzado
el mundo para que pudiera girar sin dificultad,
los gigantes heroicos,
los preservadores de la belleza,
los que han solucionado todos los enigmas.

Para salvar el teatro, el teatro ha de ser destruido, los actores y actrices deben morir todos de la peste. Ellos hacen imposible el arte.- Eleonora Duse, *Studies in seven arts*, Arthur Symons (Constable, 1900).

EL ACTOR Y LA ÜBER-MARIONETTE (1907)

Uno de los temas de discusión más habituales se refiere a si la actuación es un arte y si, en consecuencia, el actor es un artista o algo muy diferente. Hay pocos indicios de que esta cuestión ocupara las mentes de los pensadores en algún momento de la historia, aunque es irrefutable que, de haber tratado este asunto como digno de consideración seria, le habrían aplicado el mismo método de indagación usado cuando examinaban las artes de la música y de la poesía, de la arquitectura, la escultura y la pintura.

Por otra parte, en ciertas reuniones han tenido lugar debates encarnizados acerca de esta cuestión, con la peculiaridad de que los participantes en las mismas rara vez eran actores y menos aún profesionales del teatro, razón por la cual la mayoría de ellos hacían alarde de una desproporcionada vehemencia a la vez que de un escasísimo conocimiento de la materia. Los argumentos en contra de la actuación como disciplina artística, generalmente son tan ilógicos y tan personales en su condena del actor que, en mi opinión, son el motivo por el cual los verdaderos actores no se han tomado la molestia de intervenir en la controversia. De esta forma, el inicio de cada temporada se saluda con el ataque periódico sobre el actor y su hermosa profesión, ataque que sólo cesa con la retirada del enemigo. Como regla general, engrosan sus filas hombres de letras o particulares, bajo el

pretexto de su gran afición al teatro o, por el contrario de no haber pisado uno en su vida, y su estrategia ofensiva se produce por razones que ellos solos conocen. En lo que a mí respecta, he seguido estos ataques periódicos temporada a temporada, y no parecen tener otros móviles que los de la extrema suspicacia, la enemistad personal o el afán de notoriedad. Son insostenibles de principio a fin: el ataque sobre el actor y su oficio de ninguna manera puede basarse en las razones esgrimidas. Así pues, de ninguna manera pretendo corroborar sus argumentos; únicamente expondré a continuación algunas observaciones evidentes sobre una hecho curioso, que a mi parecer no admite discusión alguna.

Actuar no es un arte. Resulta del todo incorrecto referirse al actor como artista, puesto que todo lo accidental es ajeno al arte. El arte es exactamente la antítesis del caos, ese caos riginado por la mezcla heterogénea de elementos accidentales. Muy al contrario, el arte se produce únicamente mediante un planteamiento riguroso. Es dvidente, por tanto, que para crear cualquier obra de arte es necesario trabajar estrictamente con aquellos materiales que pueden someterse por entero a nuestros propósitos. Indudablemente, el hombre no es uno de estos materiales.

El hombre, por su naturaleza, tiende hacia la libertad, prueba irrefutable de que su persona resulta de escasa utilidad como *material* para el teatro. Dado que el teatro moderno usa los cuerpos de hombres y mujeres como *su material*, todo lo que nos ofrece es de naturaleza accidental. Los movimientos del cuerpo del actor, la expresión de su rostro, el sonido de su voz, todo está a merced de los vientos de sus emociones, y si bien es verdad que esos vientos soplan de continuo en son de amenaza en torno al artista, nunca turbarán su equilibrio. En cambio, con el actor sucede todo lo contrario, la emoción le *posee*, se apodera de sus miembros gobernándolos a voluntad. El actor está por completo al su servicio: se contorsiona como en una pesadilla o presa del delirio de la locura, tambaleándose de un lado a otro del escenario; su cabeza, sus brazos, sus pies, si no absolutamente desprovistos de control se muestran demasiado débiles para resistir el torrente de sus pasiones, y por lo tanto están listos para jugarle una mala pasada en cualquier momento. Es inútil que intente refrenarse. Las sabias recomendaciones de Hamlet a los actores (las del soñador, no las instrucciones del filósofo, por cierto) son palabras

al viento. Los miembros del cuerpo rehusan tozudamente obedecer los mandatos de la mente en el momento en que prenden en ella los sentimientos y es la propia razón la que proporciona la chispa que alimentará el fuego de las pasiones. Igual que con los gestos, así sucede para con las expresiones del rostro. La mente consigue dirigir la mirada o someter los músculos del rostro a voluntad pero sólo unos breves instantes, ya que súbitamente éstos se anegan de esa emoción creciente que ha alimentado el pensamiento. En un instante, a la velocidad del rayo, y antes de que la razón haya tenido oportunidad de hacerse sentir o protestar, una pasión ardiente ha obnubilado por completo la expresión del actor. Este sufre una suerte de transformación repentina, se estremece y tiembla, el rostro -frente, ojos y boca- se muestra completamente embargado por la emoción; en este momento él está por completo a su merced y se abandona a ella ";haz de mí lo que quieras!". Su expresión se convierte en una mueca de desvarío cada vez más confusa y el resultado es obvio: "nada nace de la nada". Igual ocurre con su voz y sus movimientos. La emoción la quiebra, le atenaza, de forma que se une también ella a esta conspiración general frente a la mente. Se modula así la voz del actor y se advierte en su tono una ambigua impresión de intensidad emocional extemporánea. De nada sirve decir que la emoción es el espíritu de los dioses y que el artista intenta conseguirla a toda costa; en primer lugar, no es cierto, y, aunque lo fuese, cada extravío emocional, cada sentimiento gratuito, carecerían por completo de valor. De acuerdo con lo anterior, por tanto, la mente del actor es menos poderosa que su emoción, pues la emoción puede inducir a la mente a la completa destrucción de sus propósitos; puesto que la mente se convierte en esclava de la emoción, se sigue de aquí que se favorece sin lugar a dudas lo fortuito y completamente accidental. Así pues, podemos concluir que la emoción es la causa que, en primer lugar, crea, y en segundo lugar, destruye, por lo que el actor no nos ofrece una obra de arte sino una serie de confesiones involuntarias. En el pasado, el cuerpo humano no se usaba como material del arte del teatro, ya que las emociones de hombres y mujeres no se consideraban un espectáculo apto para multitudes. Un elefante y un tigre satisfacían mejor las expectativas del público cuando se trataba de contemplar arrebatos violentos. La lucha encarnizada entre los dos animales les daba la máxima excitación que podemos obtener en el teatro moderno, y la proporcionaba en estado puro. De ninguna manera tal exhibición era más brutal, sino más delicada y humana que ésta; en efecto, no hay nada tan terrible como dejar libres a hombres

y mujeres en el escenario, de forma que expongan sin pudor aquello que los verdaderos artistas rehusan mostrar excepto bajo una forma velada de su invención. Y es que no es difícil suponer la razón por la cual el hombre se sintió tentado a ocupar el lugar hasta ahora reservado a los animales.

El hombre más sabio se cruzó con el hombre más temperamental, al que se dirigió probablemente en términos similares a estos: "tu aspecto es formidable y tus movimientos gloriosos. Tu voz semeja el trino de los pájaros ;y cómo brillan tus ojos! ;Qué magnífica figura, semejante a un dios!; todo el mundo debería reconocer tus dones. Escribiré unas líneas que dirigirás a la multitud. Te situarás ante ella y recitarás mis versos como te parezca. Estoy seguro de que tu interpretación será perfecta". Y el hombre de personalidad acusada contestaría "¿es cierto? ¿verdaderamente le parezco un dios? nunca se me había ocurrido. ¿Piensa usted en serio que apareciendo ante el público puedo ser de su agrado o incluso llenarlo de entusiasmo? "No, no, no", dice el hombre inteligente, "de ninguna manera bastará con *hacerte ver*, pero si tienes algo que recitar, desde luego le producirás una extraordinaria impresión".

El otro contesta: "creo que me será difícil pronunciar esos versos. Quizá fuera todo más sencillo si únicamente me situara ante los ojos del público y pronunciara unas palabras espontáneas tales como ";saludos a todos!"; quizá sería más yo mismo si actuara de esta forma" ";excelente idea!", interviene el otro interlocutor, "tu idea es verdaderamente magnífica, ;saludos a todos!. Sobre este tema compondré cien o doscientos versos; y eres tú la persona indicada para recitarlos. De hecho, ha sido idea tuya. ;Un saludo! ;estamos de acuerdo, entonces?" "si lo desea...", asiente el otro, con una bondadosa ingenuidad y halagado a más no poder.

Y así comienza la colaboración del autor y del actor. El joven se sitúa ante la multitud y recita los versos del otro en una estrategia publicitaria sin igual para el arte de las letras. Después del aplauso, este hombre es rápidamente olvidado; se olvida incluso su estilo al recitar los versos; no obstante, el autor literario encuentra provecho en esta idea novedosa y original hasta ahora, de forma que poco después los literatos se

aprovecharán para su beneficio personal del uso de jóvenes elegantes y vanidosos *como instrumentos*, sin importarles lo más mínimo que el instrumento de que se valen sea un ser humano. Como no conocían la técnica del nuevo instrumento, lo manejaron con torpeza manifiesta y aún les resultó útil. Por ello en la actualidad tenemos la posibilidad de asistir al extraño espectáculo de un hombre satisfecho de servir de portavoz a los pensamientos de otro en la forma en que este otro los ha concebido, al tiempo que exhibe su propia persona a la vista del público. En realidad lo hace porque se siente halagado, y la vanidad no razona. Pero en todo momento, y mientras el mundo exista, la naturaleza del hombre luchará por su liberación y se resistirá a ser hecha esclava, medio de expresión de los pensamientos de otro hombre. Realmente se trata de un asunto grave, y no vale la pena eludirlo y afirmar que el actor no es el medio idóneo para la expresión de las palabras del poeta o bien que da vida a las palabras muertas de un autor dramático; aunque esto fuera cierto (que no lo es), e incluso aunque el actor no nos presentara sino las ideas concebidas por él mismo, su naturaleza aún permanecería encadenada, su cuerpo tendría que llegar a ser el esclavo de su mente, y eso, como he demostrado anteriormente, es a lo que el cuerpo sano se niega en redondo. En consecuencia, el cuerpo del hombre, por las razones que he aducido, es absolutamente inutilizable como material artístico. Soy consciente de la envergadura de esta afirmación, puesto que atañe a hombres y mujeres de nuestro tiempo que constituyen un segmento social digno de admiración, por lo que debo explicar mejor mi punto de vista con objeto de evitar cualquier ofensa inintencionada. También sé con certeza que lo que he expresado hasta ahora no dará lugar a un éxodo masivo de actores en todos los teatros del mundo, ni los inducirá a encerrarse en sombríos monasterios para el resto de sus vidas, departiendo sobre el arte del teatro y burlándose de él. Como he escrito en otro lugar, el teatro continuará creciendo y durante algunos años los actores continuarán siendo un obstáculo para su desarrollo, aunque llegará el día en que los actores abandonen su servidumbre actual. Es cuando ellos mismos crearán una nueva forma de actuar, que consistirá en su mayor parte en gestos simbólicos. Hoy día, ellos *personifican* e interpretan, mañana deben *representar* e interpretar; en el futuro, ellos deberán crear. De este modo, renacerá el estilo. Hoy día el actor personifica a un personaje y grita al público "¡observadme atentamente! voy a fingir ser tal personaje, y por eso actúo así", a continuación se dispone a *imitar* de la forma más exacta que le sea posible ese personaje

que antes había anunciado que iba a *indicar*. Por ejemplo, hace el papel de Romeo. Le dice al público que está enamorado, y pretende demostrarlo besando a Julieta. Comúnmente se afirma que esto es una obra de arte, y tal acción se considera como una forma inteligente de sugerir la idea del amor. Pero, ¿por qué?, ¿por qué? es como si un pintor dibujara sobre la pared un animal con enormes orejas y escribiera debajo "esto es un burro". Desde luego, sus grandes orejas obviaban cualquier aclaración, y la inscripción era absolutamente gratuita: cualquier niño de diez años sabría hacerlo. La diferencia entre el niño de diez años y el artista es que éste último, mediante el dibujo de ciertos signos y formas, es capaz de crear la impresión de un burro, de hecho, el mejor artista es aquel que logra suscitar la impresión no de un burro sino de toda su especie, de la esencia de la cosa.

El actor refleja la vida como la refleja una máquina fotográfica: intenta que el producto de su trabajo rivalice con la fotografía. Ni siquiera sospecha que su arte pueda ser semejante a la música. Intenta reproducir la naturaleza, rara vez piensa en inventar inspirado en ella, nunca desea *crear*. Como ya he dicho, su mejor trabajo, cuando quiere comunicar la poesía de un beso, el ardor del combate o la calma de la muerte, es copiar servilmente, fotográficamente la realidad: besa, lucha, yace recostado para simular la muerte. Cuando nos paramos a pensarlo un poco, ¿no es todo esto terriblemente ridículo? ¿no es una técnica rudimentaria y poco inteligente aquella que no puede transmitir el espíritu y la esencia de una idea al público sino solamente una copia torpe, un facsímil de la cosa misma? el actor se convierte en un imitador, no en un artista; más parece emparentado de hecho al ventrílocuo ^{*}.

Existe una curiosa expresión en la jerga teatral, el actor "entra en la piel

^{*} "En consecuencia, cuando uno de estos actores de pantomima, cuya habilidad les permite imitarlo todo, venga a nosotros, y se nos ofrezca para hacer una exhibición de su arte y de sus versos, nos arrojaremos a sus pies y le rendiremos honores como a un ser delicado, santo, maravilloso. Sin embargo, detemos informarle de que en nuestro estado no se les permite la existencia a los seres de su condición: la ley lo prohíbe terminantemente. Y así, después de haberlo ungido con mirra y adornado su cabeza con una guirnalda de lana, lo enviaremos a otra ciudad. Pues emplearemos para la salud de nuestra alma a poetas y narradores más toscos y severos, aquellos que imitan únicamente el estilo de los virtuosos, los que seguirán los modelos prescritos al inicio, al comenzar con la educación de nuestros soldados" Platón. (Para el pasaje completo, demasiado largo para reproducirlo aquí, remitimos al lector a *La República*, Libro III, p. 395)

de su personaje". Sin embargo, sería mejor decir "*sale* de la piel de su personaje". "¿Y qué?", gritará el actor completamente alterado e iracundo, "¿acaso vuestro arte del teatro no es de carne y hueso?". Amigo, todo depende de lo que entienda usted por vida cuando use este término en relación con la idea de arte. El pintor se refiere a algo muy diferente a la realidad inmediata cuando habla de vida en su arte, al igual que otros artistas, se refiere a algo esencialmente espiritual; solamente el actor, el ventrílocuo o el taxidermista creen que poner vida en su trabajo significa proporcionar una imitación material, inmediata y grosera, de lo real, por lo que afirmo que sería mejor que el actor intentara salir por completo de la piel de su personaje. Si hay algún actor que esté leyendo esto, ¿no hay algún modo de hacerle notar la falacia absurda de sus pretensiones, la creencia de que él debe producir una copia fiel de la realidad? supongamos que tal actor estuviese aquí conmigo mientras hablo. Invitemos además a un músico y a un pintor a que se nos unan. Dejémosles hablar. Ya se me han reprochado bastante mis puntos de vista en lo que concierne al trabajo del actor. Me he expresado de esta forma porque amo el teatro y espero, confío, en que muy pronto tendrá lugar en él una extraordinaria revolución que lo haga resurgir con más fuerza, así como igualmente espero y confío en que el actor aportará la fuerza y el coraje necesarios para ayudar a que se produzca este renacimiento.

No obstante, mi actitud sobre este asunto ha sido malinterpretada por muchos. Consideran que es una opción exclusivamente *mía*, a sus ojos parezco un extravagante opositor, pesimista y gruñón, alguien descontento del estado de cosas actual que intenta hacerlo todo pedazos. Por lo tanto, permitamos que los otros artistas dialoguen con con el actor y dejemos que éste defienda su causa como mejor pueda: dejémosle oír la opinión del resto de los artistas sobre la cuestión del arte. En la conversación intervendrán el actor, el músico, el pintor y yo mismo, aunque al representar un arte distinto al de ellos, permaneceré callado.

Tan pronto como nos sentamos, la conversación gira en torno a la naturaleza. Estamos rodeados por bellas colinas onduladas, árboles y gigantescas montañas que se yerguen a lo lejos cubiertas de nieve; vagamente resuena el murmullo de la naturaleza, su vibración, la vida. "¡Qué hermoso es todo esto!", dice el pintor, "¡es un verdadero placer estar

aquí!". Acaricia el sueño imposible de plasmar en sus lienzos el valor material y espiritual de cuanto le rodea, si bien su actitud es la del hombre que se enfrenta a algo extremadamente peligroso. Por su parte, el músico mira fijamente el paisaje, mientras que el actor se encuentra totalmente absorto; inconscientemente se enorgullece de sí mismo, imaginándose representar la figura estelar del reparto en el climax de la acción. Recorre a grandes pasos el espacio que queda entre nosotros y el paisaje; se pone de perfil y mira el grandioso espectáculo sin verlo, únicamente consciente de sí mismo y de su pose (una actriz, por el contrario, fingiría sentirse arrobada en presencia de la naturaleza; en ella se siente un ser insignificante, un minúsculo y pintoresco átomo. Desde luego, así nos lo hace entender en cada gesto, en el suspiro casi imperceptible que hace notar a la audiencia que ella está ahí ";pobre de mí!", en presencia del dios que la creó y el resto de sus tonterías sentimentales). Pero volvamos a nuestra reunión: habiendo seguido nuestras inclinaciones, comenzamos a dialogar todos. Imaginemos que por una vez nos interesa descubrir cuáles son los intereses del otro y de su trabajo (les aseguro que esto es bastante inútil, y que le egoísmo intelectual, una de las mayores formas de estupidez, aísla herméticamente a más de un artista consagrado). Admitamos que en este caso existe un interés general, que el actor y el músico desean aprender algunas nociones sobre el arte de la pintura, y que el pintor y el músico desean aprender del actor en qué consiste su trabajo y las razones por las cuales lo considera un arte. Aquí nadie se andará con rodeos, sino que todos dirán lo que piensan. Puesto que buscan saber la verdad, nada habrá que temer; todos son buenos colegas y amigos, su piel está curtida para dar golpes y recibirlos. "Díganos pues", pregunta el pintor, "¿es verdad que para interpretar un papel correctamente ha de sentir las emociones del personaje que está interpretando?" "pues sí y no, depende de lo que quiera usted decir" -responde el actor- en primer lugar hemos de estar en la disposición de sentir, comprender y analizar las emociones del personaje; lo observamos con cierta perspectiva antes de compenetrarnos con él: inspeccionamos todos los datos que puede proporcionarnos el texto y evocamos todos los sentimientos verosímiles en el personaje. Después de haber reordenado repetidas veces y seleccionado cuidadosamente aquellas emociones que nos parecen más relevantes, ensayamos para representarlas ante el público; para hacerlo con éxito, hemos de eliminar en la medida de lo posible la emoción de nuestro proceder, de hecho, cuanta menos emoción sintamos, mayor control obtendremos sobre nuestra expresión

facial y corporal". Con un gesto de impaciencia, el pintor se levanta y pasea de un lado a otro. Esperaba que su amigo afirmase que la emoción no tenía lugar alguno en la interpretación, y que podía controlar su rostro, su gesto y su voz exactamente como si su cuerpo fuese un instrumento. El músico, mientras tanto, se hunde cada vez más en su sillón. El artista pregunta: "¿pero es que nunca ha existido un actor que entrenase su cuerpo de la cabeza a los pies de forma que respondiese con precisión a los mandatos de la mente sin permitir que las emociones lo perturbaran lo más mínimo? Probablemente debe haber existido alguno, aunque fuese uno entre diez millones, que haya actuado así". "No", recalca el actor, "nunca jamás; nunca ha existido un actor que alcanzase un estado de perfección mecánica tal como para que su cuerpo fuera *absolutamente* esclavo de su mente. Edmund Kean en Inglaterra, Salvini en Italia, Raquel, Eleonora Duse, tengo presentes a todos los grandes actores, y sin embargo le repito que nunca ha existido el actor o la actriz que usted describe". El artista le vuelve a preguntar: "entonces, ¿opina usted que es admisible tal grado de perfección?" "¡por supuesto que sí! pero es inalcanzable, siempre será inalcanzable!", replica el actor, y se levanta con un suspiro de alivio. "Pero eso es tanto como decir que nunca ha existido un actor perfecto, un actor que no haya echado a perder su interpretación una, dos, diez e incluso cien veces por noche. ¿Nunca se ha dado una actuación que pudiera acercarse a la perfección ni podemos esperar que la haya?". El actor le contesta con rapidez: "¿acaso hubo jamás en arquitectura, pintura o música obra alguna que pudiese calificarse como perfecta?". "Indudablemente", interviene el artista, "las leyes que gobiernan nuestras artes lo hacen posible. Un cuadro, por ejemplo, puede consistir en cuatro o cuatrocientas líneas, dispuestas según el criterio del artista, puede ser extremadamente simple y, a la vez, perfecto. Es decir, puedo elegir en primer lugar el instrumento con el que voy a trazar las líneas, el material sobre el que voy a realizar la composición y meditar sobre ello cuanto quiera; puedo hacer modificaciones y soy libre además de elegir y propiciar el momento en que sin prisa, nerviosismo, incomodidad o precipitación, pueda disponerlas en el lugar correcto. Al ser dueño de mi material, nada excepto mi voluntad puede mover o alterar algo aquí y, como ya dije, domino perfectamente mi voluntad. La línea puede ser recta, ondulada o curva si así lo deseo, y no he de temer que si pretendo trazar una línea recta ésta me salga curva o si la quiero curva sobre el papel aparezca con ángulos. Y cuando está todo listo, acabado, el cuadro no manifiesta la

más mínima variación excepto la del paso del tiempo, que acabará por destruirla". El actor exclama: "pero es extraordinario, me gustaría poder hacer otro tanto en mi oficio", a lo que contesta el artista: "sí, es verdaderamente extraordinario, es lo que marca la diferencia entre una afirmación inteligente y una observación casual. Una obra de arte no es sino una afirmación inteligente, la observación hecha por azar no es sino fruto de la casualidad. Cuando la afirmación inteligente alcanza su forma más elevada, se vuelve obra de arte superior. Por lo tanto, siempre he sostenido -aunque bien puedo estar equivocado- que la profesión del actor no tiene cabida en el arte. Esto es, como bien hemos dicho anteriormente, cada uno de sus actos es susceptible de ser modificado por su estado de ánimo. La naturaleza impide al cuerpo llevar a cabo lo que se ha concebido previamente con el pensamiento. De hecho, el cuerpo acaba traicionando a la mente, borrando a veces cualquier vestigio de inteligencia en su proceder sobre el escenario. Algunos actores parecen decir: "¿de qué sirve tener ideas brillantes si mi cuerpo, al que no se puede controlar, va a estropearlas al fin y al cabo? prescindiré por completo de mi inteligencia y me dejaré llevar por mi cuerpo para que interprete a su antojo la obra", y desde luego me parece que hay bastante sabiduría en este punto de vista, ya que al menos no se entromete en el tira y afloja de ambas partes, que resultan ser del todo incompatibles. No tiene el más mínimo temor del resultado. Se enfrenta al combate como un hombre, aunque a veces se muestre tan temerario como un centauro, y olvida sus conocimientos, su cautela y su razón, por lo que provoca el entusiasmo del público, que ha pagado gustosamente por este espectáculo. Pues lo que estamos discutiendo aquí va más allá de los gustos del público, y aunque aplaudimos al actor que exhibe así su personalidad, creo que no debemos olvidar que es esta misma personalidad la que estamos celebrando, es a él a quien aplaudimos, no lo que hace o cómo lo hace, es decir, nada que tenga que ver con el arte, el cálculo o la intención previa". "Desde luego, es usted un amigo", dice el actor riendo, "¿decirme que mi arte no es arte!. Pero creo que le entiendo. Lo que quiere usted decir es que, antes de aparecer en el escenario y antes de que mi cuerpo entre en juego, soy un artista". "Sí, claro, usted lo es, pero esto es así precisamente porque usted es un pésimo actor, sus interpretaciones son lamentables porque usted tiene ideas propias, imaginación, lo que desde luego constituye algo excepcional. Recuerdo que me contó cómo interpretaría *Ricardo III*, sus gestos exactos, la extraña atmosfera que quería conseguir sobre el escenario, y lo que

me ha contado lo ha deducido usted mismo del texto, aunque lo que ha inventado y añadido es tan admirable y consecuente, claro y preciso en su expresión que, *si* pudiésemos transformar su cuerpo en un autómatas o en un trozo de arcilla que obedeciese en todo momento mientras durase la puesta en escena, sería capaz de realizar una auténtica obra de arte con lo que hay en usted. Porque no lo habría imaginado únicamente, sino que lo habría ejecutado a la perfección, y esta ejecución se hubiera podido repetir infinitas veces sin mayores variaciones de las que diferencian dos monedas. El actor suspira: "me pone en una situación terrible. Pretende demostrarme que es imposible que podamos considerarnos artistas. Nos arrebató nuestro sueño más bello, y no nos ofrece nada a cambio". "No, no está en mi mano hacerlo. La forma de salir de ahí la tienen que descubrir por ustedes mismos. Sin duda, debe haber leyes para los rudimentos del arte del teatro, así como hay leyes para los fundamentos de todas las artes que, una vez descubiertos y dominados, servirán para obtener de ellas lo que se desee". "Probablemente, pero esta búsqueda podría llevar a los actores a un callejón sin salida". "Busquen la manera de saltar el muro". "Es demasiado alto". "Escálenlo, entonces". "¿Pero no sabemos adónde llevará!". "¿Y qué importa? a la cima y luego más allá". "Sí, pero esto es hablar por hablar, palabras al viento". El artista le responde: "precisamente es la dirección que usted tenía que adoptar, volar, vivir en pleno aire y sobre todas las cosas. Alguien le seguirá si toma la iniciativa. Puede estar seguro de que llegará a descubrir los fundamentos de su arte algún día y entonces, ¿qué futuro más espléndido se abre ante usted!, en mi opinión, envidiable. Soy de los que creen que la fotografía debería haber sido descubierta antes que la pintura, de forma que esta generación hubiera tenido el privilegio de comprender que la fotografía era una técnica magnífica, pero que había algo mejor". "¿Quiere decir con ello que nuestro trabajo está al mismo nivel que la fotografía?". "Desde luego que no. Su trabajo tiene un rango menos artístico aún. Pero observe que mientras usted y yo hemos estado hablando todo este tiempo, el músico se ha sentado en su sillón, totalmente abstraído; la verdad es que nuestras artes, comparadas con la suya, no son sino bromas, juegos de niños, esfuerzos inútiles". Contradiciéndole expresamente, el músico se levanta y balbucea una cuantas palabras sin sentido. El actor inmediatamente exclama: "la verdad es que no entiendo que tan aguda observación provenga del representante del único arte del mundo". Todos se ríen, e incluso el músico, un poco avergonzado, lo hace tímidamente. Después continúa el pintor: "querido colega, esto sucede

precisamente porque es músico. No es nada fuera de su música, ni es excesivamente brillante a menos que se hable de notas, tonos, semitonos y la demás parafernalia musical. Apenas conoce nuestro lenguaje y nuestro mundo, lo que es más evidente cuanto mayor es su talento; realmente, encontrar un compositor inteligente es una mala señal. En cuanto al músico intelectual, es decir... (no debemos sacar a colación su nombre aquí de tan popular que es) ¡qué gran actor hubiera sido con su singular personalidad!. Creo que durante toda su vida había deseado ser actor y hubiera llegado a ser un excelente comediante, aunque se dedicó a la música (¿o era autor dramático?); de todas formas, el éxito de su vida fue el de su personalidad. El músico pregunta "¿no fue un éxito artístico?". "¿Para qué arte?". "De la combinación de las artes", responde él cándidamente. "¿Pero, cómo puede ser eso? ¿cómo pueden fusionarse todas las artes para dar lugar a una sola? eso sería una farsa, un teatro. Sólo las cosas que se unen gradualmente, por una ley natural, admiten la posibilidad de que la naturaleza les proporcione algún día un nombre nuevo para el producto de su fusión. Es más, únicamente puede surgir así un arte nuevo. Tengo serias dudas de que la vieja madre naturaleza apruebe un proceso forzado, y si momentáneamente cierra los ojos, pronto toma su venganza; eso es exactamente lo que ocurre con las artes. No se las puede mezclar y proclamar que se ha creado un nuevo arte. *Si se tiene la habilidad de encontrar en la naturaleza un nuevo material, uno que no haya sido todavía usado por el hombre para dar forma a sus pensamientos, se puede decir que se está en el buen camino para la creación de un nuevo arte, porque se ha encontrado aquello con lo que se lo puede crear.* Sólo hay que poner manos a la obra. El teatro, en mi opinión, aún no ha encontrado su material". Así acabó la conversación.

En lo que a mí respecta, comparto plenamente la última afirmación del artista. No me resulta nada gratificante competir con el apasionado fotógrafo, por el contrario, mi deseo es conseguir algo tan absolutamente opuesto a la vida cotidiana y real como me sea posible. La vida de carne y hueso, aún tan maravillosa como pueda parecernos, no es para mí un motivo de interés o algo que quiera devolver al mundo mediante signos convencionales. Mi intención será más bien apresar el vislumbre lejano de ese espíritu que llamamos muerte, evocar la belleza del mundo imaginario. Dicen que las cosas muertas son frías, yo no lo sé, porque a veces me parecen más cálidas y vivas que todo aquello que se

nos presenta como vida. Las sombras, los espíritus me parecen más hermosos y llenos de vitalidad que los hombres y las mujeres, y que las ciudades de los hombres y las mujeres repletas de mezquindad, seres insolidarios, secretos sombríos, de gélida e implacable humanidad. Mirando largamente la vida no se encuentra en ella lo bello, lo misterioso o lo trágico, sino lo insípido, melodramático y vulgar: una auténtica conspiración contra el fuego vital, y de aquello desprovisto del sol de la vida nunca será posible obtener información. Sin embargo, de esa gozosa, misteriosa vida de perfección extrema que llamamos muerte, esa vida de sombras y formas enigmáticas -de ninguna manera sombría y llena de niebla como se nos la ha representado, sino de colores rutilantes, luz resplandeciente y míticos contornos- habitada por figuras extrañas, solemnes y majestuosas, unas bellas y serenas, otras caracterizadas por sus movimientos armoniosos: todo esto es algo más que el mero producto del sentido común. De esta idea de la muerte como eterna primavera, eterno renacer, de esta tierra ignota y de esta idea proviene una inspiración sin límites. Sin dudar, me lanzo a ella: por un instante encuentro mis brazos llenos de flores. Avanzo un paso o dos y de nuevo me invade la abundancia; me abro paso por un mar de belleza, navego en él a merced del viento; no existe el peligro aquí. Ese es mi deseo; lamentablemente, el mundo del teatro no se identifica conmigo, ni siquiera un puñado de actrices o actores, quienes pretenden algo muy diferente, por lo que lo que pretendo carece de demasiada importancia. Sin embargo, el teatro ha de lograr restaurar su arte y debería comenzar prescindiendo de la idea de personificar un personaje, esto es, de la idea de reproducir la naturaleza; así, mientras exista la identificación de actor y personaje, el teatro nunca llegará a ser libre. Los futuros actores deberían comenzar su entrenamiento con una instrucción temprana (si los principios originarios y sagrados son demasiado duros para comenzar con ellos) procurando evitar ese deseo frenético de imbuir vida a su personaje, lo que una de cada tres mil veces da como resultado una gesticulación enfática y forzada, réplicas grandilocuentes y una escena deslumbrante, con la primitiva y absurda creencia de que ello puede proporcionar una apariencia de vida, lo que sólo puede ocurrir, como excepción a la regla, con muy contados actores. Se trataría, sin embargo, de un triunfo a pesar de las normas, ignorándolas flagrantemente, pero los espectadores nos congratulamos de ello, arrojamos al aire nuestros sombreros y aplaudimos con todas nuestras fuerzas. No podemos evitarlo, no queremos ser demasiado susceptibles. Seguimos la corriente, la ilusión

y el entusiasmo que han suscitado en el público. Que nos hayan hipnotizado nos importa un comino: estamos encantados por habernos sentido tan conmovidos y saltamos literalmente de alegría. Las grandes personalidades han triunfado sobre el arte y sobre nosotros, aunque no proliferan demasiado, y si queremos que una personalidad fuerte triunfe como actor, debe traernos sin cuidado el resto de los actores, la obra dramática y, cómo no, la belleza y el arte.

Los que difieren de mi opinión celebran o al menos admiran respetuosamente a las grandes personalidades de la escena; les resulta intolerable que se pueda afirmar su exilio de las tablas para que el teatro pueda renacer. ¿Cómo podrían estar de acuerdo conmigo? eso significaría prescindir de sus actores favoritos, aquellas dos o tres personas que transforman algo vulgar como es la escena en un simulacro ideal. Pero, ¿qué pueden temer? ningún peligro se cierne sobre ellos; si fuera posible decretar la prohibición de actuar ante el público sobre un escenario, no tendría por qué afectar a sus favoritos, esos seres de personalidad extraordinaria consagrados por los espectadores. Supongan que cualquiera de ellos hubiera nacido en una época en la que el teatro era desconocido; ¿acaso hubiera esto mermado sus facultades, ocultado su talento? en absoluto. La personalidad excepcional encuentra siempre el modo de salir a la luz, y actuar no es sino una de las formas -quizá la de menos valor- a su disposición y con toda seguridad estos hombres y mujeres habrían sido famosos en todos los tiempos en cualquier empresa. Además, si bien es cierto que algunos encuentran intolerable mi proposición de prescindir de todos los actores y actrices para devolver el esplendor al arte del teatro, a otros les parece válida esta propuesta.

"El artista -dice Flaubert- debería ser en su trabajo semejante al Dios de la creación, invisible y todopoderoso; debería sentirse su presencia por doquier pero nunca ser visto. El arte debería alzarse sobre los afectos personales y la susceptibilidad nerviosa⁴. Ya es hora de que el arte alcance la perfección de las ciencias físicas por medio de un método riguroso". Y continúa: "siempre he intentado no minusvalorar el arte

⁴ 'Pulcinella no tiene sentimientos', refunfuñaba el Dr. Johnson.

para satisfacer una personalidad aislada". Se refiere principalmente al arte literario, aunque la vehemencia de su opinión sobre el escritor es tal -se advierte su presencia en la obra pero nunca se deja ver por completo- que es fácil deducir la resistencia que hubiera opuesto al exhibicionismo del actor, ya fuese una gran personalidad o no.

Charles Lamb lo corrobora: "ver representar a Lear, un hombre de andar vacilante que se sostiene a duras penas sobre un bastón, expulsado por sus hijas en una noche de tormenta, es algo penoso y lamentable. Dan ganas de ofrecerle cobijo, y éste es el único sentimiento que la representación de *El rey Lear* me produce. La maquinaria despreciable que sirve para fingir la tormenta no es más inadecuada para representar el furor de la naturaleza que el actor que personifica al rey Lear. Sería más fácil llevar a escena el *Satán* de Milton o una de las terribles figuras de Miguel Angel; representar *El rey Lear* es absolutamente imposible".

"Hamlet mismo parece casi imposible de representar", dice William Hazlitt.

Dante en *La Vita Nuova* nos dice que, en un sueño, Amor, en la figura de un joven, se le apareció. Amor solicita a Dante que compusiese para Beatriz "algunos versos rimados, de forma que comprendas el poder que tengo sobre tí a través de ella. Escríbelos como si se los hiciese llegar una tercera persona, y no tú directamente, lo que no sería digno". Y más adelante: "sentí grandes deseos de escribir algunos versos, pero cuando empecé a pensar en su composición me pareció inoportuno hablarle directamente a ella, a menos que me dirigiese a otras mujeres en segunda persona". Se sigue de tales observaciones que para estos hombres era incorrecto que la persona viva se adentrase en el marco del cuadro e hiciese ostentación de sí misma sobre el propio lienzo. Les parece "inoportuno" e "indigno".

Por otra parte, tenemos testimonios contrarios a todo el negocio del teatro moderno. En general, suscriben colectivamente la siguiente afirmación: ser auténtico y mostrar los propios sentimientos no puede menos de producir un arte de pésima calidad, ya que el espectador olvida todo lo demás cuando se deja absorber por la psicología y la

emotividad del actor. Citemos además el testimonio de una actriz. Eleonora Duse dijo: "para salvar el teatro, es necesario destruirlo, los actores y las actrices han de morir de la peste. Enrarecen el aire y hacen el arte imposible" ⁴. Debemos creerla. No dice sino lo que ya expresaron Flaubert y Dante, pero con palabras diferentes. Hay más testimonios en mi favor, si no basta con estos, como el hecho de que hay gente que nunca va al teatro, millones de hombres frente a los miles que asistimos de vez en cuando. Además, tenemos el apoyo de la mayoría de los empresarios de los teatros modernos. El empresario moderno opina que el escenario ha de estar minuciosamente decorado, ya que no se han de economizar esfuerzos para producir en el público la impresión de realidad. Nunca cesa de repetimos la importancia de una escenografía con todo lujo de detalles. Lo hace por varias razones, y la siguiente no es la menos importante: considera que un trabajo austero y de calidad es, cuando menos, peligroso, es consciente de que gran cantidad de gente se opone a estas decoraciones gratuitas, sabe que existe un importante movimiento en Europa contra este despliegue innecesario de la puesta en escena que afirma sin contemplaciones que las grandes obras saldrían ganando si se representaran con un fondo simple. En efecto, este movimiento es poderoso, y se ha extendido de Cracovia a Moscú, de París a Roma, de Londres a Berlín y a Viena. Los empresarios, por tanto, ven este peligro en ciernes, son conscientes de que si la gente se da cuenta de esto, si tiene la oportunidad de gozar de una obra sin decorados superfluos, irían más allá y exigirían ver la obra representada sin actores, para acabar finalmente reformando *ellos mismos* este arte, en efecto prescindiendo por completo de los empresarios.

Napoleón lo afirmó: "en la vida hay mucho de inservible que en el arte debería ser omitido, como la duda y la vacilación, y todo ello debería desaparecer en la representación del héroe. *Deberíamos considerarlo como una estatua en la que la debilidad y el estremecimiento de la carne no son ya perceptibles*". Y no sólo Napoleón, sino también Ben Jonson, Lessing, Edmund Scherer, Hans Christian Andersen, Lamb, Goethe, George Sand,

⁴ "Studies in seven arts, Arthur Symons, Constable (1900).

Coleridge, Anatole France, Ruskin, Pater ^{*} y supongo que todas las personas inteligentes de Europa -no hablemos de Asia donde ni siquiera las menos inteligentes, que no comprenden la técnica fotográfica, dejan de entender el arte como manifestación simple y clara- han protestado frente a la *reproducción* de la naturaleza con su desafortunada veracidad fotográfica. Han protestado frente a este estado de cosas, y los empresarios teatrales han respondido virulentamente; esperamos que la verdad pronto salga a la luz. Es razonable que esto ocurra así. Se hace desaparecer el árbol real, la realidad de los diálogos, las acciones verosímiles, y se termina suprimiendo al actor. Esto es lo que acabará sucediendo, y me gustaría saber que los empresarios ayudarán a ello: acabad con el actor y acabais con el instrumento que permite un realismo escénico degradado. Ya no existiría una figura viva que se prestara a equívocos al mezclar la realidad y el arte; ni aquella en la que fuesen perceptibles la debilidad y el estremecimiento de la carne ^{**}. El actor debe irse, y en su lugar vendrá una figura inanimada, la *Über-marionette* podemos llamarla, a la espera de otro término más apropiado. Se ha escrito mucho sobre el títere o la marioneta, incluso excelentes volúmenes, y desde luego ha inspirado grandes obras de arte. Hoy día, en su periodo menos feliz, mucha gente la considera un muñeco singular, y piensa que quizá provenga de éste, lo que no es ni mucho menos cierto. Descendiente de los ídolos de piedra de los templos antiguos, en la actualidad ha devenido la figura degenerada de un dios. Gran amiga de los niños, aún sabe seleccionar y atraer a sus devotos.

Quando alguien dibuja un títere, probablemente obtiene una figura rígida y grotesca. El que así lo hace nunca ha sospechado lo que encierra la idea de la marioneta,

^{*} Pater escribió a propósito de la escultura: "su luz blanca, liberada de las manchas sanguinarias y las perturbaciones de la acción y la pasión, revela no lo que hay de contingente en el hombre, sino lo que hay en él de divino, oponiéndolo a su agitación continua", y sigue así, "la base de todo genio artístico es la facultad de concebir la humanidad de forma nueva, original y placentera, sustituyendo la realidad mediocre de lo cotidiano por un mundo feliz imaginado por el artista al crear una atmósfera con un ingente poder de refracción, seleccionando, transformando, reordenando las imágenes que transmite de acuerdo con las leyes de la imaginación". Y por último, "despoja a los cuerpos de todo lo que es casual, de los vestigios de la vulgaridad, todo lo que distrae el efecto simple que han de ejercer sobre nosotros los tipos de humanidad ideales".

^{**} Desde otro punto de vista, difícilmente refutable, y que no puede ser discutido a la ligera, el Cardenal inglés Manning hace énfasis en el hecho de que el oficio del actor comporta "la prostitución de un cuerpo purificado por el bautismo".

y confunde así la gravedad de su expresión y la serenidad de su cuerpo con la estupidez y la deformidad angulosa. Y es que aún nuestros títeres modernos tienen mucho de extraordinario. Ya arrecien o escaseen los aplausos, el latido de sus corazones permanece impasible, no hacen aspavientos apresurados o torpes; aunque se les ahogue con ramos de flores y muestras de cariño, el rostro de la primera actriz permanece tan solemne, tan bello y tan lejano como siempre. Hay algo más que un relámpago de genialidad en el títere, algo más que el resplandecimiento de la exhibición de la personalidad. El títere me parece el último eco del arte bello y noble de una civilización pasada, aunque envilecido, convertido en un ser inferior como sucede en todo elemento artístico cuando ha pasado por manos vulgares y groseras. Los títeres son ahora comediantes de pésima calidad.

En efecto, imita a los comediantes de ese escenario de mayores dimensiones con actores de carne y hueso, aunque con la salvedad de que entran sólo para caer de espaldas, sólo beben para tambalearse y sus enamoramientos únicamente provocan las carcajadas del público. Han olvidado por completo las advertencias de su madre la Esfinge. Sus cuerpos han perdido su grácil serenidad y parecen rígidos; sus ojos están desprovistos de aquella sutilidad infinita de fingir ver, ahora tan sólo miran con fijeza. Ostentan un enjambre de hilos y parecen exhibir con orgullo su sabiduría acartonada. Han olvidado que su arte debería ofrecer el mismo grado de discreción que es fácilmente observable en la obra de otros artistas, y que el arte más excelso es aquel que oculta su técnica y no lleva huella alguna de su artífice. ¿Me equivoco, o fue el antiguo viajero griego del ochocientos antes de Cristo quien, describiendo una visita al templo de Tebas, nos narra cómo fue impresionado por la belleza de su "noble artificialidad"? "llegando a la Casa de las Visiones ví a lo lejos una reina de piel morena sentada sobre su trono o su tumba, porque parecía ambas cosas. Tomé asiento y observé sus movimientos simbólicos. Con cuanta dulzura oscilaba el ritmo de sus gestos, con cuanta serenidad liberaba sus sentimientos, con cuanta gravedad y belleza persistía en su lamento, casi pareciendo que era invulnerable a todo dolor, ninguna contorsión ni expresión alguna de sus cuerpo nos permitía sospechar que su actitud traicionaba las pasiones: éstas parecían apresadas por sus manos, sostenidas con infinito cuidado y contempladas dulcemente. Sus brazos y sus manos parecían a veces un manantial de agua que se alzase y con enorme ímpetu estallara en la espuma de sus dedos

sobre su seno. Hubiera sido una auténtica revelación estética si no hubiera observado la presencia del mismo espíritu en otras muestras de arte de los egipcios. Este arte del "velar y desvelar", como ellos lo denominan, es una fuerza espiritual tan grande en este lugar que constituye el elemento más significativo de su religión. Debiésemos aprender de ésta el poder de tal valor, pues es imposible asistir a un espectáculo de este tipo sin sentirse reconfortado física y espiritualmente". Esto sucedió en el ochocientos antes de Cristo, y quien sabe si el títere no llegará a ser de nuevo un instrumento adecuado para los bellos pensamientos del artista. ¿Acaso no deberíamos esperar con impaciencia el día en que haga su aparición la figura, ese ser simbólico con el que, gracias a la destreza del artista, podemos reobtener aquella "noble artificialidad" a la que se refería el antiguo escritor? Nos libraremos entonces de la funesta influencia de las confesiones de debilidad que todas las noches tienen lugar en nuestros teatros, y que a su vez crean en el espectáculo la misma pusilanimidad que ellos exhiben sin pudor. Con ese fin hemos de intentar reconstruir esas imágenes: insatisfechos con la mera marioneta, debemos construir la *über-marionette*. La *über-marionette* de ninguna manera rivalizará con la vida, sino que irá más allá; su ideal no será el cuerpo de carne y hueso sino el cuerpo en trance: se revestirá de una belleza semejante a la muerte mientras emana de ella un espíritu vivo. En el transcurso de este ensayo, varias veces me he referido a la muerte desde el clamor incesante de los realistas (¡vida, vida, vida!), lo que podría entenderse equivocadamente como puro artificio, especialmente por aquellos que no encuentran delectación en el poder y la misteriosa alegría de las obras de arte exentas de pasión. Si el famoso Rubens o el célebre Rafael no realizaron sino obras apasionadas y exuberantes, les preceden muchos artistas para quienes la moderación en su trabajo artístico es el más precioso de los objetivos, y son estos últimos los que, más que ningún otro, manifiestan un estilo auténticamente viril. Los artistas deslumbrantes y amanerados tan de moda en la actualidad no se expresan como hombres, sino que chillan como animales o cotillean como mujeres.

Los maestros sabios y prudentes, noble dinastía de hombres fortalecidos por las leyes a las que juraron fidelidad eterna, de nombres desconocidos, los creadores de los dioses grandes y pequeños de Oriente y Occidente, son los guardianes de esas épocas remotas y heroicas: todos ellos dirigieron sus pensamientos hacia lo trascendente, buscando en este

apacible y sereno lugar paisajes y sonidos armoniosos con los que poder erigir un ídolo de piedra o recitar unos versos revistiéndolos así con la misma paz y serenidad atisbada a lo lejos que servían para compensar la turbación y la degeneración espiritual del mundo.

En América, los hermanos de esta familia de maestros vivían en grandiosas ciudades antiguas, ciudades colosales que me gustaría pensar que fueron construidas en un solo día, con sus espaciosas tiendas de seda y baldaquines dorados bajo los que residían los dioses, moradas lujosamente provistas, aquellas ciudades nómadas que en sus desplazamientos desde las colinas a las llanuras, a través de ríos y valles, parecían un ejército marchando en son de paz. Y en cada ciudad había por lo menos uno o dos hombres llamados "artistas" a quienes el resto de la ciudad no menospreciaba como vagos inútiles, sino que se tenían en gran estima por su alto poder de percepción. Precisamente esto es lo que la palabra artista significa: el que percibe más que sus semejantes, y es capaz de comunicarlo. Entre estos artistas, uno de los más importantes es el maestro de ceremonias, creador de las visiones, el sacerdote a cuyo cuidado estaba la celebración del espíritu que los guiaba, el espíritu del movimiento.

También en Asia ese sentido del movimiento reposado similar a la muerte impregnó el pensamiento y cada huella del trabajo de los olvidados sacerdotes de los templos y todo lo que éstos contenían, glorificándolo y exaltándolo. En Africa (que algunos quieren civilizar ahora), moraba así mismo el espíritu de la civilización perfecta, y los grandes maestros que la habitaban no eran individuos obsesionados por la idea de afirmar su personalidad individual como si esto fuera algo valioso, sino seres satisfechos de que la voluntad sagrada los conformase en todo momento a las leyes que están al servicio de las verdades más simples.

Observando cualquier muestra de arte egipcio, se puede comprobar la serenidad de su ley y la manera en que el artista de la antigüedad evitaba por completo la expresión de sus sentimientos. En cualquiera de sus esculturas o bajorrelieves los miembros del cuerpo y los grandes ojos de las figuras esculpidas aparecen impassibles hasta el día del Juicio Final, en una actitud tan silenciosa que se asemeja a la muerte. No obstante,

también se advierte en su arte una gran ternura y sensibilidad; lo delicado no excluye la fortaleza y el amor está presente en cada obra, sin embargo no existe ningún rastro de efusión emotiva, ni de la vanidosa personalidad del artista. Ni un atisbo de lucha interior ni de determinación irresoluble: ninguna turbulencia, ninguna de estas estúpidas confidencias ha asaltado al artista. Tampoco orgullo, miedo, comicidad o el más mínimo indicio de que por una milésima de segundo la mente o la mano del artista se resistiesen a las leyes que las gobiernan. Algo verdaderamente extraordinario. Eso significa ser una gran artista y desde luego las efusiones sentimentales del día no sólo no son signos de inteligencia suprema, sino que tampoco lo son del verdadero arte. A Europa llegó este espíritu, planeó sobre Grecia y resistió largamente en Europa, si bien finalmente se desvaneció, dejando una pequeña hilera de lágrimas -perlas- ante nosotros. Habiéndolo pisoteado, devorándolo como las bellotas de nuestra pitanza, no se atrevió a ir más allá y las cosas fueron aún peor. Nos prostramos ante los "grandes maestros" y dimos culto a esas personalidades peligrosas y degeneradas. En un día aciago se nos ocurrió, en nuestra ignorancia, que los nuevos artistas nos fueron enviados para reflejar nuestra psicología, para expresar nuestros sentimientos y que lo que hicieran con su arquitectura y su música tenía que ver forzosamente con nosotros. Llegamos así a exigir reconocernos en los productos de su arte, en su arquitectura, música, pintura o poesía, y les recordamos que debían atraernos con palabras sencillas tales como "venid tal como sois". .

Muchos siglos pasaron antes de que los artistas acabaran por ceder y nos proporcionaran aquello que les exigíamos. Sucedió así que cuando esta estulticia hubo enturbiado ese bello espíritu que una vez controló la mente y la mano del artista, un espíritu estúpido y sombrío tomó su lugar, una farsa sin escrúpulos ocupó el trono de la ley. Todo el mundo aclamó el Renacimiento, mientras los pintores, músicos, escultores y arquitectos competían entre sí para satisfacer esa demanda sin precedentes: que las obras de arte permitieran al hombre reconocerse en ellas.

Así obtuvimos retratos de caras iracundas, ojos saltones y bocas torcidas, dedos contraídos que parecían querer salir de la tela, muñecas que dejaban ver el latido del pulso, todo ello rodeado de colores a granel y líneas erráticas, como extraviadas por

la locura. Las formas se rompen en mil pedazos; el soplo frío y sereno del éxtasis que una vez había inspirado una inefable esperanza se consume en un fuego infernal que lo aniquila. En su lugar se obtiene el *realismo*, esa torpe afirmación de la vida, de lo cotidiano, que se reconoce pero que es inexplicable. Todo esto va más allá del propósito del arte, que no es el de reflejar los sucesos reales de la existencia porque nunca ha sido tarea del artista ser testigo de la vida misma, ya que su privilegio estriba precisamente en adelantarse a ella y gobernarla. En efecto, es la vida la que deberá sucederse a imagen y semejanza del espíritu, pues fue éste quien otorgó el privilegio al artista para evocar su belleza ⁴. Y en toda pintura que quiera poseer una forma viva en virtud de su belleza y fragilidad, la tonalidad del color ha de buscarse en ese terreno ignoto de la imaginación ¿acaso no es éste el lugar donde aquello que hemos llamado muerte tiene su morada? no es por tanto a la ligera o por afán de novedad por lo que hablo de los títeres y de su poder para conservar sus expresiones bellas y remotas incluso cuando recaen sobre ellos los aplausos o la adulación. Muchos se han burlado de estas figuras, e incluso los mismos términos con los que se las denomina son términos usados las más de las veces despectivamente; también hay sin embargo quienes encuentran aún belleza en estas pequeñas figuras por muy degeneradas que estén en la actualidad.

Hablar de marionetas hace sonreír a la mayoría de la gente. Piensan en los hilos, las manos rígidas y los movimientos artificiosos y bruscos, nos dicen que un títere es "un pequeño muñeco gracioso". Pero permítanme decir un par de cosas sobre estos fantoches: déjeme repetir que son los descendientes de la noble y magnífica dinastía de los ídolos, imágenes que fueron hechas "a imagen y semejanza de Dios", y que muchos siglos atrás estos ídolos se movían de forma rítmica y no compulsiva, estaban desprovistos de hilos y no hablaban por la nariz de su manipulador oculto (¡pobre Pulcinella, no tengo la intención de ofenderte!; tú permaneces en pie sola y digna, volviendo la cabeza para mirar el paso de los siglos con lágrimas pintadas todavía húmedas sobre tus mejillas antiguas, y pareces gritar estremecedoramente a tu perro: 'hermana Ana, ¿nadie viene? para a

⁴ "Todas las formas son perfectas en la mente del poeta; éstas no se extraen o se componen de la naturaleza, sino precisamente de la imaginación". William Blake.

continuación hacemos reír (y llorar) con una de tus admirables balandronadas, al grito desgarrador de ¡mi nariz, oh mi nariz!). ¿Acaso piensan que estos muñecos siempre fueron cosas diminutas de apenas un palmo de altura? desde luego que no. Su apariencia ha sido aún más generosa que la nuestra. ¿Creen que este títere siempre ha pisoteado una pequeña plataforma de seis pies cuadrados semejante a la de los viejos teatros, de forma que su cabeza casi roza la parte superior del proscenio? ¿que ha vivido eternamente en un edificio de puertas y ventanas tan estrechas como una casa de muñecas, con persianas pintadas, y flores en su pequeño jardín con pétalos del tamaño de su cabeza? Saquen estas ideas de su cabeza y déjenme que les diga algo sobre su casa.

Su primer reinado tuvo lugar en Asia. Construyeron su morada a la orilla del Ganges, un palacio que alzaba al cielo sus gigantescas columnas y bañaba otras en agua, rodeado de jardines florecientes y cálidos refrescados por fuentes, jardines ajenos a sonido alguno que perturbara su placidez. Solamente las recámaras privadas del palacio mostraban el quehacer afanoso de los sirvientes. Estaban preparando algo digno de su rango. un ritual en honor al espíritu que le había dado vida, que tendría lugar poco después. En ella participó nuestro ídolo, en una ceremonia de alabanza de la creación, la antigua acción de gracias, la celebración de la existencia y más allá de ella una exultación más solemne por el privilegio de esa existencia ulterior velada tras la palabra muerte. Y durante esta ceremonia aparecían ante los ojos de los adoradores aborígenes los símbolos de todas las cosas de la tierra y del *nirvana*. El símbolo del árbol bello, de las colinas, de las riquezas ocultas en las entrañas de la tierra, de la nube, del viento, del movimiento de los astros, así como el símbolo del más rápido de todos los movimientos, el del pensamiento y el recuerdo, el movimiento del animal, de Buda y del hombre; de ahí proviene esa figura, ese fantoche del que os burláis. Resulta irrisorio para nosotros porque no sobrevive en él más que su debilidad. La refracta sobre vosotros, pero esto no sería así si hubiéseis tenido la posibilidad de contemplarlo en todo su esplendor, en ese tiempo en el que se le consideró símbolo del hombre en el gran ritual, y con su porte majestuoso servía de bálsamo a nuestros corazones. Si nos burlásemos e insultásemos la memoria de esta marioneta, en realidad estaríamos tomándonos a chanza nuestra caída, aquellas creencias e imágenes que hemos destruido. Siglos más tarde, encontramos su residencia más descuidada. El templo,

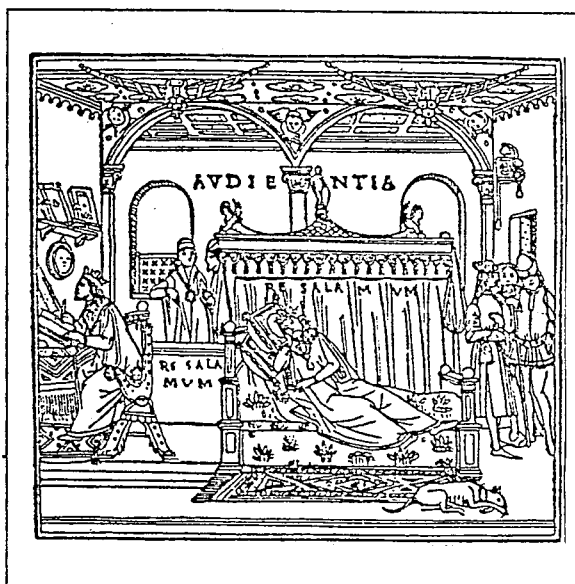
si no un teatro, ha llegado a ser algo a medias entre ambas cosas, un ambiente insalubre rodea al ídolo y los doctores le advierten que ha de cuidarse. El les pregunta: "¿qué es lo que he de temer?" a lo que ellos contestan: "sobre todo la vanidad de los hombres". El piensa: "pero si eso es lo que siempre he enseñado, la única amenaza que se cierne sobre los que nos congratulamos de nuestra existencia. ¿Es posible que yo, que siempre me he encargado de prevenir este peligro sea una de sus primeras víctimas, el primero en caer en él? quizá esto sea el resultado de una conspiración. No dejaré de mirar al cielo". Se despidió de los médicos y reflexiona sobre ello.

Os haré saber a continuación qué es lo que vino a enturbiar este ambiente plácido que rodeaba a este ser perfecto. Se dice que, pasado un tiempo, este ídolo trasladó su morada a las costas del Extremo Oriente y que dos mujeres tuvieron ocasión de contemplarlo. Y la ceremonia a la que asistieron fue tan deslumbrante, tan llena de esplendor humano y simplicidad divina, que aunque sirvió de éxtasis lúcido y embriagador inigualable al resto de las mil novecientas noventa y ocho almas que participaron en el ritual, estas mujeres únicamente sintieron la embriaguez. El no las vió, puesto que su mirada estaba fija en el cielo. pero prendió en ellas un deseo demasiado vehemente como para poder ser sofocado, el deseo de elevarse como símbolo directo de la divinidad en el hombre. Tan pronto como se les ocurrió, lo llevaron a cabo, y engalanándose con sus mejores vestiduras ("como él" -pensaron ellas-), danzando ("como él" -decían-) y procurando hechizar a sus espectadores ("también él lo hace así" -gritaban-) construyeron un templo ("idéntico al suyo") e intentaron satisfacer los bajos instintos del público, convirtiendo el viejo ritual sagrado en una grotesca parodia.

Eso es lo que se cuenta, el primer testimonio sobre el origen del actor en el Este, que surge de la vanidad irreflexiva de dos mujeres que no fueron lo suficientemente fuertes como para soportar la vista del símbolo de la divinidad sin intentar imitarlo, parodia que a la larga les resultó provechosa. En cincuenta o cien años los lugares para tales parodias inundaron la tierra.

Las malas hierbas, dicen, crecen con rapidez y esta maleza en que se ha convertido el teatro moderno brotó sin demora. La figura, el ídolo divino, atrajo cada vez menos devotos y las bailarinas se pusieron de moda. Con la desaparición del ídolo y el avance de estas mujeres que se exhibían sobre una plataforma en su lugar, se desencadenó ese espíritu oscuro que llamamos caos, y junto con él, el triunfo de la personalidad turbulenta. Espero que entiendan claramente lo que me ha hecho amar y ser consciente del valor de lo que hoy denominamos "marioneta" y detestar lo que se llama "vida" en el arte. Confío fervientemente en su retorno, el retorno de la *über-marionette* al teatro, y cuando aparezca de nuevo y se deje ver se amaré con tanto entusiasmo que será posible conseguir ese antiguo éxtasis de las ceremonias antiguas -una vez más se recreará el milagro de la creación- el homenaje a la existencia y esa divina, feliz, invocación de la muerte.

EL VERDADERO HAMLET (1908)



Aquí vemos un grabado de Hamlet del siglo XVI. Es un bonito grabado en madera del que asombra la doble apariencia y personalidad del héroe. En lo que a mí respecta, esto es "Hamlet" más que ninguno de los que he visto en el escenario. La corona es, desde luego, impropia, pero, después de todo, ¿cómo íbamos a saber que Hamlet pertenece a la realeza si no lleva corona?. De qué forma tan elegante duerme, sabiendo que está tan lejos aún el día del Juicio Final. La actitud de los personajes secundarios es

también sosegada; están armonizando su acción con la palabra, y la palabra es "reposo". Fuera en el patio y en otras estancias puede ser que los personajes dramáticos se estén despachando a gusto; es delicioso que no podamos oírlos y, desde luego, tranquiliza saber que no vamos a verlos nunca (la reina probablemente se retuerce las manos mientras intenta recordar su texto; el rey sin duda bizquea y arrastra los pies; Polonio mueve su cabeza y sus mangas le siguen molestando como siempre; Rosencratz y Guildenstern buscan a Hamlet y sólo encuentran al fantasma, que aún profiere sus juramentos amenazadoramente en la bodega; Osric, Fortinbrás, Horacio, la pobre Ofelia, todos siguen las tareas indicadas, actuando como ellos creen que deben hacerlo, también Hecuba, pero ¡gracias a Júpiter! en la habitación contigua).

Lo repito, ¡qué maravilloso es estar seguros de que no entrarán, protestarán o molestarán nuestro descanso con su charla hueca y extravagante! pueden desahogar su furia

con su charla y sus acciones compulsivas con los desafortunados que están en la otra habitación y todas sus expresiones anticuadas pueden disponerse como libros sobre las paredes del resto de las estancias, no sobre ésta. Aquí sólo pueden aparecer las cosas que no pueden ser expresadas ni vistas, pues aquí mora el alma de Hamlet y su cuerpo está ausente.

Verdaderamente si hubiera tenido la buena suerte de ser llamado ahora para interpretar a Hamlet, yo también llevaría una corona, yo también murmuraría con voz escasamente perceptible "Ser o no ser" así apoyado; parecería estar hablando en sueños "Morir, dormir, soñar acaso"; otras veces desearé volver al estudio y sentado en esa mesa (como lo haría el rey Salomón) meditaré sobre cómo han de recitar los actores sus discursos para que sus palabras no nos aflijan. En efecto, será la primera representación sabia de esta obra noble y descorazonadora.

Pero permaneced tranquilos, dormid plácidamente, espectadores, dormid, pues esto no ocurrirá nunca.

A través de los símbolos, el hombre, consciente o inconscientemente, vive, trabaja y tiene un modo propio de ser; por lo demás, son las épocas más heroicas las que han reconocido la enorme valía del símbolo y lo han apreciado más. Carlyle

SIMBOLISMO (1910)

El simbolismo ^{*} es algo verdaderamente útil, de sentido común, no da lugar a equívocos y se emplea universalmente. No puede denominarse teatral si por tal término entendemos algo sorprendente, pero constituye la esencia misma del teatro si incluimos a éste entre las bellas artes. No hemos de temer al simbolismo, es la delicadeza misma, accesible tanto al hombre rústico o al marinero como a los reyes o a las altas instancias del poder. Algunos lo temen, pero es difícil descubrir por qué, ya que estas personas se muestran indignadas e insinúan que la razón por la cual rechazan el simbolismo es porque hay algo mórbido y perjudicial en él. "Vivimos una época realista", manifiestan como excusa. Son incapaces de explicar, sin embargo, por qué se sirven de símbolos para decirlo, por qué durante toda su vida se han beneficiado de una cosa a su parecer incomprensible. Porque en efecto, el simbolismo se encuentra no sólo en el origen del arte, sino que es la fuente misma de la vida; sólo por medio de símbolos es posible la vida y no cesamos en ningún momento de hacer uso de ellos.

Las letras del alfabeto son símbolos, usados de continuo por las culturas desarrolladas; los números son símbolos, y la química y las matemáticas los emplean. Todas las monedas del mundo son símbolos, y los hombres de negocios confían en ellas. La corona y el cetro de los reyes, la tiara de los Papas, son símbolos. Las obras de poetas, pintores, arquitectos y escultores están repletas de elementos simbólicos; chinos, egipcios, griegos, romanos y los artistas modernos desde el tiempo de Constantino han comprendido y

^{*} Simbolismo: empleo sistemático de símbolos; símbolo: el signo visible de la idea. Webster

valorado el símbolo. La música sólo llega a ser inteligible mediante el uso de símbolos, y es simbólica en su esencia. Todas las formas de saludo y despedida son simbólicas y emplean símbolos, y el acto supremo de piedad hacia los difuntos es el de erigir un símbolo sobre ellos.

Confío en que nadie se atreva a cuestionar nunca el simbolismo, ni a tenerle.

SOBRE LOS FANTASMAS DE LAS TRAGEDIAS DE SHAKESPEARE (1910)

Una indicación interesante sobre la forma en que el director debería tratar la puesta en escena de las tragedias shakespearianas la constituye la aparición en estas tragedias de fantasmas o espíritus.

El solo hecho de su presencia excluye la posibilidad de una transposición realista de las tragedias en que aparecen. Shakespeare los ha hecho el centro de todos sus grandiosos sueños, y el punto central de un sueño, como el de una figura geométrica circular, controla y condiciona hasta el más minúsculo componente de la circunferencia. Estos espíritus determinan la base sobre la cual, como ocurre con la música, cada nota de la composición habrá de armonizarse; son partes esenciales al drama, y no externas al mismo. Son los símbolos visualizados del mundo sobrenatural que envuelve la realidad natural, ejerciendo sobre la acción una influencia similar a la que en la "ciencia del sonido" se ejerce por esos "tonos parciales, inaudibles, pero que entremezclados con los tonos efectivamente escuchados constituyen la diferencia entre el instrumento más grosero y la nota suprema del violín". Por tanto, como éstos, "así ocurre en la ciencia de la vida, en la calle más transitada, mercado, teatro o dondequiera que haya vida: hay tonos parciales y presencias ocultas. Junto a la multitud humana existe otra de formas invisibles, poderes, fuerzas y posibilidades... aunque no se pueden ver, no dejamos de sentir su presencia. Entran en las casas de los seres humanos que se engalanan para recibirlos en algunos casos, habitan allí, y el fin de estas personas irradia una luz divina y resplandece con un amor superior o, por el contrario, puede ser que en lugares habitados por espíritus más perversos, el destino de quienes les acogen se vea agravado, y sometidos a una violencia y a una tiranía intolerables, ceden a una fuerza inexorable que los lleva hasta los límites

de la desesperación" ¹. Gracias a por la alquimia de estos "tonos parciales", la introducción de fuerzas que se perciben aún cuando no se ven, a veces tan intangibles como la "sombra de una sombra", fuerzas dominantes de signo benéfico o maléfico, que Shakespeare consigue resultados superiores a los de sus contemporáneos, aún cuando traten de temas similares, como ocurre en el caso de Middleton en su *Witch*.

Pues cuando Shakespeare escribió "entra el fantasma de Banquo", él no estaba imaginando un actor cubierto por una sábana. Si lo hubiera hecho así, esto es, si se hubiera preocupado de las sábanas y las candilejas, nunca habría sido capaz de crear el fantasma de *Hamlet*, pues es este espectro el que aparta los velos desde el principio de la acción de la magnífica tragedia; este fantasma no es un chiste, no es un caballero revestido artificialmente con una armadura ni un farsante. Por el contrario, es la visualización momentánea de las fuerzas ocultas que dominan la acción y es una invitación inequívoca que Shakespeare ofrece a los hombres de teatro para que despierten su imaginación y permanezca inactiva en ellos la lógica de la razón.

En efecto, la aparición de todos estos espíritus no es producto de la imaginación del artista, sino que constituye uno de los logros más elevados de un poeta eminente, y a su vez, la confirmación más contundente que podríamos haber recibido de las ideas de Shakespeare sobre el teatro. "Lo sugestivo habrá de predominar, pues todos los decorados de la escena que pretenden imitar la realidad necesariamente fracasan en su intento o son causa de decepción. Los dramas de Shakespeare son creaciones poéticas y han de ser tratados y representados como tales" ², consejo que debería ser estudiado cuidadosamente por todos aquellos que se proponen interpretar aquellas obras shakespearianas en las que interviene un elemento sobrenatural.

Así, si un director tiene la intención de poner en escena *Macbeth*, *Hamlet*, *Ricardo III*, *Julio César*, *Antonio y Cleopatra*, *La tempestad* o *El sueño de una noche de*

¹ Shorthouse.

² Hevesi.

verano de manera fiel a las intenciones de su autor, debe en primer lugar familiarizarse con los espíritus de estas obras, pues, a menos que los entienda con todo su ser, no podrá sino producir algo lamentable e inconexo. No obstante, cuando consigue compenetrarse con estos espíritus, se da cuenta de sus verdaderas dimensiones y el ritmo que componen, en ese momento puede considerarse un auténtico maestro en el arte de dirigir una obra de Shakespeare. Algo de lo que no parece percatarse nunca el director de escena hasta ahora, ya que en este caso adoptaría un método bastante diferente de interpretación de aquellas escenas en las que aparecen estos fantasmas.

Porque, ¿cuál es la causa de que los fantasmas de Shakespeare, tan significativos e impresionantes cuando leemos las obras, parezcan tan irrisorios y poco convincentes sobre el escenario? es porque en este último caso surgen bruscamente sin la atmósfera adecuada.

Entra el fantasma: pánico repentino en todos los actores, cambios apresurados de iluminación, de la música, conmoción general en el público. Sale el fantasma: alivio inmenso para todo el teatro. De hecho, cuando el fantasma desaparece, el público tiene la impresión de que ha sucedido algo sobre lo que es mejor correr un tupido velo. Y así la poderosa cuestión que subyace al misterio del universo, de la vida y de la muerte, sobre la cual Shakespeare teje sus tramas, se menosprecia, se evita con un cortés golpe de tos.

Somos bastante pueriles a este respecto y creemos que nos basta un espantajo. Soltamos la carcajada cuando se nos solicita procurar la idea de algo espiritual, pues no sabemos nada de espíritus y desde luego no creemos en ellos; reímos como niños, nos envolvemos con una sábana y decimos "Buuuuuuuu". Pero reflexionad por un momento en obras como *Hamlet*, *Macbeth* y *Ricardo III* ¿qué es lo que les da su misterio supremo y su temor, lo que las eleva sobre las meras tragedias de ambición, asesinato, locura y derrota? ¿no es precisamente ese elemento sobrenatural que domina la acción desde el principio al fin, esa mezcla de lo masculino y lo trascendente, el sentimiento de esas figuras eternas, intangibles como la muerte, de esos rostros misteriosos sin rasgos característicos, que nos parece vislumbrar aviesamente aunque en cuanto nos damos la vuelta desaparecen?. En *Macbeth*

el ambiente está tenso por el misterio, y toda la acción parece conducida por un poder invisible; son éstas palabras imperceptibles, aquellas figuras con apenas una forma más definida que la de una nube, las que proporcionan al drama su belleza misteriosa, su esplendor, su profundidad e inmensidad; en ellas subyace el elemento trágico primario. Permitan que el director de escena concentre su atención y la de su público en las cosas visibles y temporales y tal obra perderá la mitad de su majestuosidad y todo su significado. Pero déjenle introducir sin artificios el elemento sobrenatural; eleven la acción de lo meramente material a lo psicológico y vuelvan audible el alma, aunque no sea posible al oído físico, "el grave rumor incesante del hombre y su destino", apunten "los pasos inciertos y dolorosos del ser cuando se acerca o se extravía de su verdad, su belleza o su Dios", mostrando cómo lo que subyace al *Rey Lear*, *Macbeth* y *Hamlet* es "el murmullo de la eternidad en el horizonte"; será entonces cuando se haya realizado la voluntad del poeta, en lugar de convertir sus majestuosos espíritus en seres con voz sepulcral, rostros enblanquecidos y vestimentas de gasa.

Consideren, por ejemplo, más detalladamente la obra de *Macbeth*, en la cual "la presión sobrecogedora de lo sobrenatural intensifica la oleada de las pasiones humanas con fuerza inusitada" *: todo el éxito de esta representación depende del poder del director de escena para sugerir esa atmósfera preternatural y de la capacidad del actor para someterse a la dinámica de la obra, a ese misterioso magnetismo que dominan a *Macbeth* y a su "horda de amigos".

Me parece verlo durante los cuatro primeros actos de la obra como un hombre hipnotizado que apenas se mueve y que cuando lo hace parece como sonámbulo. Más adelante en la obra los papeles se invierten, y el sonambulismo de *Lady Macbeth* parece un eco caprichoso e irónico de la propia vida de *Macbeth*, un eco agudo y estremecedor que paulatinamente se va debilitando hasta desaparecer.

En el último acto, *Macbeth* despierta, y casi parece dar vida a otro

* Hazlitt.

personaje. En lugar de pasear arrastrando los pies como sonámbulo, resulta ser un hombre corriente sobresaltado por una pesadilla que comprueba que se ha hecho realidad. No es el hombre que tradicionalmente muestran los actores, un villano cobarde a quien se acaba haciendo valeroso. En mi opinión, es como un condenado que despierta repentinamente en la mañana de su ejecución, y que en la crudeza y la sordidez de ese despertar no entiende nada de lo que ve, y aún esto no le parece que tenga relación alguna con su persona. Observa el ejército frente a él, y se prepara para luchar, meditando confuso el significado de su sueño. A veces parece como si volviera a su sonambulismo anterior. Mientras su esposa vivía no era consciente de su situación, era sólo un instrumento en sus manos, y ella a su vez se sometía a la voluntad de los espíritus, cuyo deber siempre ha sido el de comprobar la fortaleza del hombre poniendo a prueba su fuerza sobre la debilidad femenina.

Nietzsche, al escribir sobre *Macbeth*, aprecia únicamente la ambición loca del hombre, la pasión humana de la ambición, y opina que la perspectiva de la obra, en lugar de disuadirnos por completo sobre el pernicioso efecto de la ambición, más bien nos la incrementa. Quizá sea así, pero en mi opinión, más allá de la loca ambición y de la idea del héroe y del villano, existe mucho más. Detrás de todo esto me parece percibir la presencia de las fuerzas ocultas a las que ya me he referido anteriormente, esos espíritus que Shakespeare era tan aficionado a insinuar detrás de todas las cosas sobre las que ejercían su influencia para el bien o el mal.

En *Macbeth*, a estas se las denomina, como en los cuentos de la abuela, las tres brujas, denominación algo elástica que proporciona al público la oportunidad de soltar una carcajada o, si lo prefiere, tomárselo en serio.

Ahora bien, cuando hablo de la influencia magnética de estos espíritus como algo novedoso, no hablo como crítico literario, sino que me estoy refiriendo únicamente a la interpretación de Shakespeare en el escenario. Sé perfectamente que los comentaristas han escrito sobradamente sobre estos escritos y los han comparado a ciertas figuras de la tragedia griega, escribiendo sobre ellos con bastante más profundidad de la que yo puedo hacerlo. Sin embargo, sus escritos están destinados a aquellos que leen a Shakespeare o que

representan a sus personajes sobre el escenario, y no a quienes dirigen sus obras. No me preocupa ahora el hecho de que sus obras se concibiesen para ser representadas o no, o si su representación aumentaba su calidad o no. La cuestión es que si se me solicitase realizar un montaje de *Macbeth*, yo necesitaría proporcionarle un sentido diferente por completo al que suscita a sus comentaristas literarios tras la cómoda lectura privada del drama en su sillón. Cuando se lee la obra, es posible sentir la presencia de las brujas, pero ¿quién de ustedes ha sentido su presencia en la representación escénica? tal es el escollo con el que se encuentran el director y el actor.

Creo que en *Macbeth* es durante los momentos hipnóticos cuando podemos advertir la fuerza sobrecogedora de las fuerzas invisibles, pero cómo hacerlas sentir, hacerlas perceptibles y a la vez carentes de toda realidad, es el problema del director escénico. Me parece que la obra nunca ha sido representada adecuadamente porque nunca hemos sentido a estos espíritus obrar sobre Macbeth por mediación de su mujer. Conseguirlo resulta ser una de las tareas más difíciles para el director de escena, y de ningún modo se trata de encontrar gasa lo suficientemente transparente para el fantasma o de conseguir maquinaria capaz de alzarlo sobre el escenario o cosas por el estilo. La dificultad principal estriba en los actores que van a interpretar los personajes de Lady Macbeth y Macbeth, porque si se admite que ese elemento espiritual que Shakespeare denominó como brujas y fantasmas de alguna manera está relacionado con el dolor de Macbeth y Lady Macbeth, estos personajes han de hacérselo comprender al público.

No obstante, si bien depende de los actores que hacen los papeles principales, también concierne a los actores que hacen de brujas, y no digamos ya al director de escena, sobre quien recae la responsabilidad de procurar la armonía efectiva entre estos espíritus y sus intermediarios. Sobre la escena, los espectros nunca se manifiestan durante las escenas de Lady Macbeth ni somos conscientes de su influencia, sin embargo, cuando leemos la obra no sólo advertimos la forma en que inciden en la acción estas "sustancias invisibles" sino que dejan sentir de alguna manera su presencia. La percibimos como la del abad francés en la novela de Shorthouse (*La condesa Eva*).

¿No hay momentos de la obra en los que uno de estos tres espíritus parece haber tapado la boca de Lady Macbeth con su mano huesuda y contestar en su lugar? y quién fue, sino uno de ellos, quién la agarró or la muñeca cuando ella entraba en el cuarto del viejo rey con los dos puñales en la mano? ¿quién la empujó con el codo cuando embadurnaba de sangre el rostro de los lacayos? y además, ¿qué es ese puñal que Macbeth ve en el aire? ¿de qué hilo pende y quién lo agita? ¿y a quién pertenece la voz oída cuando sale de la estancia del rey asesinado?

Macbeth: *Lo hice. ¿No oíste un ruido?*

Lady Macbeth: *Un grito de lechuza y el canto de los gallos. ¿Has dicho algo?*

Macbeth: *¿Cuándo?*

Lady Macbeth: *Ahora.*

Macbeth: *¿Al bajar?*

¿A quién escuchó Lady Macbeth cuando Macbeth bajaba? ¿y quiénes son estas tres misteriosas figuras que danzan alegremente sin hacer sonido alguno alrededor de esta miserable pareja mientras murmuran en la oscuridad después de la oscura hazaña? lo sabemos muy bien cuando leemos; lo olvidamos sin embargo cuando vemos la obra representada en el escenario. En este caso sólo tenemos ocasión de ver un hombre débil manejado por una ambiciosa mujer que asume el estilo de una "reina de la tragedia", a veces, y en otras escenas contemplamos al mismo hombre que, desengañado por la felonía de su esposa, convoca algunos espectros y se entrevista con ellos en una caverna. Lo que *deberíamos* ver es un hombre en ese estado hipnótico que es a la vez terrible y bello de contemplar. Debiéramos darnos cuenta de que este hipnotismo se nos transmite por medio de su esposa, y reconocer a las brujas como los espíritus más terribles, pues son más bellos de lo que podemos comprender. Se nos deberían presentar no como Hazlitt las imaginaba, "brujas malvadas, alcahuetas obscenas hasta la iniquidad, crueles por su impotencia para la felicidad, enamoradas de la destrucción porque ellas mismas son engendros estériles que llegan a ser sublimes por su alejamiento de todas las pasiones humanas y por su desprecio por todos los asuntos terrenales", sino más bien como nos imaginaríamos a Cristo justiciero azotando a los mercaderes, a los estúpidos que lo negaron. De ahí podemos extraer la idea de un Dios

supremo, un Amor supremo, y es esto lo que ha de aportarse a *Macbeth* sobre el escenario. En él encontramos el modelo para un Dios implacable que, ejemplificado en tales brujas, sitúa a dos mortales sobre el yunque y los aplasta porque no fueron lo suficientemente fuertes como para resistir, los consume porque no pudieron soportar el fuego: así, ofrecen a la mujer una corona real sobre su marido, y los adulan, a ella sobre su gran poder y su brillante inteligencia, a él sobre su valentía.

Obsérvese cuán persuasivamente dos espíritus pueden obrar sobre el hombre y la mujer cuando están separados y a solas, sus voces recelosas; ellos parecen ebrios por la fuerza de estos espíritus, aunque les pasa desapercibida su presencia. Cuando se encuentran el uno con el otro ven en sus rostros algo tan extraño que parece que de pronto les sorprende un recuerdo lejano. ¿Dónde he visto o sentido eso que ahora veo? cada uno parece temeroso, alerta, vacilante y a la defensiva, la comunicación se vuelve difícil. su encuentro es como el acercamiento receloso de dos animales. ¿Qué es lo que ven? ¿un fantasma que rodea los pies o cuelga sobre el cuello del otro, acaso como en la vieja pintura de Durero, un espíritu que le susurra al oído?. La verdad es que no me explico por qué deben aparecer estos espíritus tan horribles si unos momentos antes hablábamos de ellos como seres tan divinos que parecían el Cristo justiciero, aunque la razón es bastante obvia. ¿Acaso no es posible que el espíritu pueda tomar tantas formas como el cuerpo y como el pensamiento? estos espíritus son el alma misma de la naturaleza, inexorable para los débiles y sin embargo obediente para quienes obedecen.

Pero continuemos con la aparición de Banquo en la fiesta. Todo el desarrollo de la obra nos conduce hasta este punto, y a partir de él son pronunciadas las palabras más terribles de toda la obra, y tiene lugar la impresión más asombrosa para la vista. Para alcanzar este momento con propiedad, inteligentemente, esto es, de forma artística, estas figuras no han de pasear sobre el escenario en los primeros dos actos y aparecer repentinamente sobre zancos en el tercer acto, porque entonces una gran verdad aparece como una mentira absurda, y el fantasma de Banquo como una fruslería.

Debemos iniciar esta obra con una atmósfera más elaborada que aquellas en

la que suele transcurrir normalmente, la de la más genuina realidad. Se hace necesario por tanto un tratamiento imaginativo de la misma, la presencia de eso extrañamente desaparecido que constituye el sentimiento de lo espiritual.

Debería ser evidente el deseo del espíritu de ver a la mujer aniquilada completamente por sí misma, en lugar de ceder a la prueba que él mismo va a infligir sobre sus sentidos, así como el horror de este mismo espíritu cuando ve triunfar esta influencia.

Pero no vemos nada de esto sobre el escenario. No tenemos la menor idea de por qué las brujas atormentan a estas dos personas, aunque nos parece una situación bastante desagradable, y no es ese el sentimiento que debiésemos experimentar. Vemos espectros de pacotilla, duendes de caldero, horcas y esos seres diminutos como mosquitos de las pantomimas, nunca a Dios, el espíritu que debiésemos ver, esto es, al espíritu grandioso, ese ser paciente y grave que exige hazañas heroicas en el héroe.

Los personajes de Shakespeare son con frecuencia seres débiles, Lady Macbeth quizá la más débil de todos, y si eso es belleza -inequívocamente una gran belleza- es una belleza mórbida y no una belleza suprema.

Cuando leemos a estos personajes, quedamos abandonados a nosotros mismos y a nuestras reflexiones, y cada cual añadirá, dentro del margen permitido por Shakespeare, todo aquello que sirve para completar la obra a su gusto. Se le permite así al lector una gran libertad, ya que mucho queda latente en la obra, aunque a la vez se ha dicho tanto al mismo tiempo que todo está insinuado. Para las naturalezas imaginativas, estos espíritus están claramente indicados, y tales frutos de la imaginación son acogidos con entusiasmo por aquellos que carecen de ella, con la misma fruición con la que Eva devoró la fruta prohibida.

Por lo tanto, cuando un director de escena tiene imaginación, debe ponerla a disposición de los espectadores, pero obsérvese el grosero material de que dispone, ¿que puede hacer con esa basura de escenografía, vestuario y actores que se pueden desplazar de

aquí para allá bajo ésta o aquella luz? ¿es ese el material con el que ha de operar una cosa tan sutil como la imaginación? tal vez, y quizá no sea peor que el mármol o el material usado para levantar una catedral, puesto que, quizá, al fin y al cabo, todo depende de la forma de uso.

Bien, entonces, admitido esto, se ha de permitir al director de escena que reotrne a sus materiales e intente desempolvarlos hasta que los devuelva a la vida real, esto es, a la imaginación. Pues sólo hay una vida real en el arte, la de la imaginación. Lo fantástico es lo real en el arte y en ninguna obra moderna asistimos a una revelación tan impresionante de este hecho como en *Macbeth*. Pero también hay quienes se complacen en afirmar que Shakespeare vivió en una edad extraña y supersticiosa o bien eligió sus temas de épocas pasadas o de países dominados por la superstición.

¡Por Dios! ¿es que la idea de un fantasma, de un espíritu, es tan impensable? si así lo fuera, toda la obra de Shakespeare sería extraña y antinatural, y deberíamos apresurarnos a quemar sus tragedias, pues no soportamos nada así en pleno siglo XX. Sólo admitimos lo que podemos comprender con claridad y desde luego la obra de Shakespeare no se entiende fácilmente tal y como nos la representan en la escena -la aparición de fantoches de del todo inexplicable- aunque la realidad de la presencia de los espíritus a nuestro alrededor nos parece algo que todo el mundo debería recordar.

El problema es cómo mostrarlo con acierto si tomamos como punto principal y primario de nuestra consideración a *Macbeth* y a su mujer, a Banquo y a su caballo, los tronos y las mesas, y dejamos que estas fruslerías nos distraigan del verdadero asunto del drama. A menos que veamos a estos espíritus antes de comenzar nuestro trabajo, nunca los veremos después. ¿Quién puede ver un fantasma buscándolo detrás del telón del escenario? no, el hombre que quiera ser fiel a las intenciones de Shakespeare y poner en escena sus obras como él hubiera deseado, debe impregnarlas por entero de sentido espiritual, por que debe evitar por completo lo material y lo racional y todo aquello que es superficie, pues el espectador se encontraría frente a algo impenetrable y acabaría por volver al ritmo candencioso que fluye no sólo de las *palabras* de Shakespeare, sino de su mismo aliento, del

aroma dulce que rodea sus obras.

Para concluir desde un punto de vista práctico: si tuviera que aconsejar a un joven que se aventurara a conseguir esto, le haría examinar concienzudamente cada fragmento de la obra, cada acto, escena, acción o sonido, y extraería el espíritu presente en cada uno de estos elementos. Y sobre los rostros de los actores, trajes, escena, luz, línea, color, movimiento, luz y cualquier medio a nuestra disposición, constantemente produciría sobre la escena una evocación de tales espíritus, de forma que la llegada del fantasma de Banquo a la fiesta no fuera motivo para la hilaridad del público, sino que por el contrario resultara este hecho justo y terrible. El público sentiría una ardiente expectación a lo largo de la obra, mostrándose tan atento a su aparición que la habría presentido. Sería éste el climax natural, la conclusión esperada de la tragedia; desde este punto hasta el final se haría desaparecer paulatinamente el vestigio de estos espíritus en los vestidos y en las escenas hasta que nada quedase sobre el escenario sino el cuerpo de Macbeth, el puñado de cenizas que deja el paso de un fuego devorador.

De esta forma, se habría evitado el desprecio que nos provoca hoy la aparición del espectro, y antes de que el público tome conciencia de ello, el espíritu del mundo se habrá renovado y nuestras mentes estarán prestas para recibir la revelación de lo invisible. Confirmaremos así la verdad de las palabras de Hamlet: "Hay más cosas en el mundo y en la tierra, Horacio, de las que sueña tu filosofía".

Es meritorio insistir sobre las formas. La religión y todo lo que tiene que ver con ella se revisten naturalmente de formas. Todas las sustancias revisten formas, pero hay formas verdaderas y apropiadas, en primer lugar, y, por otra parte, formas falsas e inadecuadas. En la más breve de las definiciones, podríamos decir que las formas que CRECEN alrededor de una sustancia -si lo entendemos correctamente- corresponden a su verdadera naturaleza y a su significado, siendo así verdaderas y buenas; serán inadecuadas y perniciosas, sin embargo, aquellas formas conscientemente superpuestas alrededor de una sustancia. Os invito a reflexionar sobre ello. Distingue lo verdadero de lo falso en la forma ceremonial, la estricta solemnidad del espectáculo hueco, en todas las cosas humanas. Carlyle

DIOS SALVE AL REY (1911)

Me expreso aquí como artista, y aunque todos los artistas trabajan y la mayoría carece de recursos, todos son leales, todos son adoradores de la realeza.

Si hay algo en el mundo que amo sobre todas las cosas, es un símbolo. Si hay un símbolo celeste ante el cual soy capaz de postrarme, es el cielo; si hay un símbolo de Dios, el sol. En cuanto a las cosas inferiores, que puedo tocar, no me conformo con creer en ellas, como si alguna vez pudieran llegar a ser *la cosa*. Siempre he conservado este pensamiento como algo precioso. Todo lo que solicito es que me sea permitido contemplarlo: ha de ser soberbio a la vista. Por lo tanto, ¡Dios salve al rey!

"Toda arquitectura no consiste sino en el modo en que se la estima" ⁴. De esta forma sentimos nosotros los artistas respecto de la realeza, pues la vemos más espléndida y noble de lo que nadie pudo haberla considerado nunca. Y si mi rey quisiera cortarme la cabeza, creo que me sometería gustosamente a sus deseos y me aprestaría hacia el cadalso con objeto de preservar mi ideal de realeza.

Los reyes nos lo han dado todo, y nosotros, en épocas pasadas, en agradecimiento formábamos un espléndido cortejo que seguía sus pasos. Los reyes nunca han cesado de proporcionárnoslo todo, mientras que, desafortunadamente, por nuestra parte hemos renunciado

⁴ Whitman.

a seguir formando su espléndido séquito, y ello porque estamos perdiendo el poder de nuestra visión y del resto de nuestros sentidos. Nuestros sentidos, esos maravillosos siervos sobre los que reinamos como reyes, se han rebelado, y hemos perdido así nuestra realeza. Nuestros sentidos han tenido la vanidad y la impertinencia de sublevarse, lo que es realmente lamentable. En otras palabras, se están permitiendo el lujo de llegar a estar cansados. Desean escapar al gobierno del alma, y esperan que Júpiter les envíe uno mejor. En los últimos tiempos hemos cuidado con tanto celo nuestro intelecto, intentando acceder a los archivos del conocimiento a cualquier precio, que acabamos malvendiendo nuestros sentidos al entendimiento desprovisto de imaginación.

Tal es el precio de seguir el nuevo pragmatismo; nos cuesta nuestra imaginación, una cantidad nada despreciable, desde luego. Es como si en el Jardín del Paraíso, el mundo, hubiese tantos árboles del conocimiento como hombres, por lo que ya no tiene sentido atribuir nuestra "caída" periódica a las mujeres; más bien nos convendría soportar sus risas sarcásticas en lugar del acerbo desprecio de los dioses. ¿Y cómo se ríen los dioses! mi Dios, incomparable, ríe sólo con los ojos. Ríe todo el día, y escucho toda la noche el eco de su risa. Sé, no obstante, con cuanta nobleza lo ha dispuesto todo en este jardín, y la risa de mi dios resuena en mis oídos como una balada del paraíso, y su suave eco acaricia mi sueño durante la noche.

Así, de forma similar a esa risa bondadosa que resuena en mis oídos durante el día y se desvanece por la noche, encontraré la manera de agradecerle: una acción de gracias por esa risa gozosa y la apacible serenidad que aporta.

Por el contrario, para muchos esta risa de los dioses es como el estallido de una tormenta, por lo que frunce el entrecejo, rezonga y reza para que pase cuanto antes.

¿Pero pasará? ¿no resonará en sus oídos hasta que mueran, hasta que se vuelvan sordos?

Sin duda, sería más conveniente para ellos valorar con justeza una vez más a sus nobles siervos, los sentidos, y tratar de percibir a través de los mismos el sentido pleno de la voz y del rostro de Dios. Cuando lo hayan comprendido, alcanzarán así mismo el conocimiento del significado del rey.

Mientras adoro el sol puedo escuchar las charlas insustanciales sobre la tiranía de los reyes. El sol es para mí el más grande de los tiranos; de hecho, ésta es una de las

razones por las que amo el sol.

Toda verdad, la verdad de la tiranía y de la esclavitud, está iluminada por el sol. Desde las columnas de mármol del Monte Carrara hasta las arrugas del rostro de mi doncella, todo queda al descubierto y se ilumina por su luz, nada escapa al ojo de Dios. Es un Dios terrible para aquellos que temen su fuego. Con ellos alimentará a los gusanos. Lo bello y lo terrible. Cuál es cuál nunca podrá ser dicho con palabras. Pero puedo expresarlo, permitidme mantener intactos los sentidos -mis ojos, mis oídos, mi tacto- y todo irá bien; todo parecerá inmensamente más bello y terrible.

Porque no sólo estos siervos de nuestra realeza nos ayudan a ver un mundo ideal, sino que ponen límites a nuestra vanidad. Mediante su ayuda reconozco a Dios cuando surge del este y surca los mares azules del cielo como el espíritu de la imaginación. Si hubiera perdido el don de la visión sería incapaz de contemplar su gloria y, no viéndola, pediría milagros más allá de lo que es lícito esperar de la felicidad. Intentaría en vano ver realizado uno de tantos pequeños deseos cotidianos. Sin embargo, contemplando su gloria día a día, la gloria del sol, sé que el milagro *viene y se va*, pues el milagro es únicamente el *deslizamiento* de este símbolo de la divinidad, este movimiento aparente del sol desde el este hasta el oeste.

Bástele al hombre conocer el movimiento aparente de este dios. Voces celestiales parecen proferir "no intentéis saber más", a lo que respondemos con insolencia "quiero satisfacer mi deseo; niégamelo y una maldición eterna caerá sobre tí".

"Muestra sus ojos y hiere su corazón,
como las sombras aparece para desvanecerse después"

El deseo de saber más -el deseo de la razón- amenaza con privar a nuestros sentidos de su vitalidad; nuestros ojos se nublan hasta que ya no reconocemos al dios que tenemos ante nosotros, ni el rey que pasa a nuestro lado.

Nuestros oídos parecen ensordecerse, ya no oímos el canto del paraíso, somos incapaces de distinguir el coro que saluda el paso de la realeza. Nuestro tacto se vuelve torpe. Antes nos era placentero tocar los bordes de brocado de nuestras vestiduras, rozar con los labios el guante de seda era a la vez un privilegio y un gozo. Ahora nos hemos convertido en muchedumbre con la ambición como única meta. Descontentos de servir como onobles, nos han convertido en esclavos como si fuésemos ladrones al habernos desprendido

de nuestra más valiosa posesión, nuestros esplendorosos sentidos. Hemos llegado a ser verdaderos esclavos encadenados codo con codo por las circunstancias, rehusando continuamente a ser liberados por la imaginación, ese único poder que puede proporcionarnos la verdadera libertad.

En cuanto a mí, me considero libre merced a la realeza, ¡larga vida al rey!

CREDO DE LA MASCARA (1918)

¿Necesita *La máscara* hacer alguna declaración de principios este año? conocéis sus creencias. ¿Acaso esperáis que puedan cambiar ahora? ¿por qué iban a hacerlo?

Nada resulta más fácil que continuar fieles a su causa.

Es una causa que, cuando dé su fruto, será un gran beneficio para la humanidad.

No obstante, puesto que esa causa está siendo falseada y menospreciada por los filisteos, quienes parecen desear que las cosas permanezcan como están para abrir sus bocas y así llevarse el diez por ciento de comisión, recitemos de nuevo el credo.

LA MASCARA CREE en el teatro y en el drama tanto escrito como representado, cantado o hablado.

LA MASCARA CREE en todo ello.

LA MASCARA CREE en el actor y en la actriz.

CREE en las marionetas y en las máscaras.

CREE en la escenografía, la música y la danza, en los bailarines, músicos,

escenógrafos y dramaturgos.

CREE en cada cosa bendita o maldita que perteneciese al teatro en el pasado o que pueda pertenecer en el futuro... si es teatral.

CREE en el teatro de Europa y en el teatro de América, no únicamente en el grupo de teatro local.

CREE y venera el gran teatro asiático.

CREE en el FUTURO DEL TEATRO, no sólo en la temporada de teatro de Londres, París o Honolulu, sino en el teatro como un todo.

AMA y *ADORA* todo lo que se llame teatro. *ESTA ENCANTADA* por lo "teatral", algún día llegará a ser lo teatral sin entrecomillado.

AMA el polvo, los harapos, la pintura y la tramoya del viejo teatro... su olor antiguo... su aire enrarecido... sus extraños lugares, TODO.

¿COMO PODRIA *LA MASCARA* NO AMARLO TODO?

En cuanto a aquellos que calumnian a *LA MASCARA*, decidles de mi parte que conocemos a nuestra madre y lo que ella

espera de nosotros, y que nadie sino ella nos dictará nuestro deber.

EL TEATRO es nuestra madre. Sus brazos abarcan el *Globe*. No es parroquiana, ni hipercrítica, ni patética, ni piadosa, ni engreída, engolada o impoluta. No es severa, sino complaciente.

Sus defectos son los nuestros.

Suponed que no amamos sus imperfecciones... ¿por qué? quizá pensáis que las toleramos largo tiempo... ¿por qué?

Si nuestro arte no es lo bastante perfecto en comparación al resto de las musas, puede serlo, y de hecho lo será.

Dadnos tiempo para poner las cosas en orden.

Dadnos ladrillos para edificar los cimientos de algo nuevo.

No nos enviéis más incompetentes en nuestra ayuda, no más consejos, no mas mandamases de rodillas débiles, sino ayuda sólida, necesitamos hombres de confianza y dinero suficiente para emprender nuestras reformas.

Ayudadnos atajando la *tergiversación*.

VOSOTROS, NUESTROS LECTORES Y PRINCIPAL APOYO, clavad las mentiras en las puertas de los los mentirosos.

La estupidez de que rechazamos el drama.

El infundio de que no nos interesa más que

la escenografía.

La calumnia de que despreciamos a los actores y deseamos privilegiar al director únicamente, que nuestras teorías son innovaciones temerarias, de ningún modo basadas en las mejores y más antiguas tradiciones. Y esa falsedad digna de los especialistas en falsedades, que queremos un teatro de lujo, exquisito... ¡Clavadlas!

No excluimos nada excepto lo no-dramático, lo no-teatral, y reverenciamos las grandes tradiciones.

Incluimos todas y cada una de las formas de teatro en nuestro programa, no olvidamos ni tan siquiera la peor, y hemos convertido algunos de los teatros más débiles en teatros de mayor calidad.

Así, buscad las calumnias por todas las ciudades y clavadas en la puerta de los embusteros. Realizad esta parte del trabajo para nosotros y nosotros haremos el resto. Y decid, aclamad, que fui yo quien os encomendé esta misión en defensa de *La Máscara* y del genio dramático del mundo.



EDWARD GORDON CRAIG PRACTISED SEVERAL CRAFTS - 1884 TO 1907 WAS ACTOR - 1893 TO 1926 WAS METTEUR-EN-SCENE I.E. PRODUCED PLAYS AND OPERAS
 CRAIG - COMPOSED SOME TUNES - WROTE SOME BOOKS - MADE SOME ETCHINGS 1900 TO 12
 WAS DESIGNER OF SCENES AND COSTUMES - AND WAS WORD PA.



EGC . ROME . 1919

Autorretrato. Roma, 1919.

CRONOLOGIA

AÑO	TEORIA TEATRAL	PRODUCCIONES ESCENICAS	ACONTECIMIENTOS CULTURALES
1872			Nietzsche: <i>El nacimiento de la tragedia</i>
1874		Gira de la Compañía del Duque Saxe-Meiningen, primera representación en Berlín: <i>Julio César</i>	Primera exp. impresionista (París)
1876		Wagner (Bayreuth): <i>El Anillo de los Nibelungos</i>	
1879		David Belasco: <i>La pasión</i>	Ibsen: <i>Casa de muñecas</i>
1880	Zola: <i>El naturalismo en el teatro</i>		
1881		Compañía de los Meiningen en Londres (<i>Julio César, El sueño de una noche de verano, Los bandidos, Guillermo Tell</i>)	Creación de la <i>Revue Blanche</i> Ibsen: <i>Espectros</i>
1883			Ibsen: <i>El pato salvaje</i>
1884			<i>Salón de artistas independientes</i> (París)
1885		Compañía de los Meiningen en Moscú	Nietzsche: <i>Así habló Zaratustra</i>
1886			Nietzsche: <i>Más allá del bien y del mal</i> Rimbaud: <i>Iluminaciones</i>
1887		Stanislavski: <i>Mikado</i>	Antoine: Théâtre Libre Mallarmé: <i>Poesías completas</i> Strindberg: <i>El padre</i>
1888		Compañía de los Meiningen en París Stanislavski: <i>El caballero avaro</i> (Puschkin); <i>George Dandin</i> (Molière)	Van Goch: <i>Los girasoles</i> Strindberg: Dagmar Theatre; <i>Miss Julia</i> Tolstoi: <i>El poder de las tinieblas</i>
1889		Otto Brahm: <i>Espectros</i> (Ibsen)	Exposición Universal (París) Otto Brahm: Freie Bühne (Berlín) Revista <i>Le plume</i>

			Bergson: <i>Ensayo sobre los datos inmediatos a la conciencia</i>
1890	Compañía de los Meiningen en Odesa: <i>As you like it</i>		Wille: Freie Volksbühne (Berlín) Paul Fort: Théâtre d'Art Zola: <i>La bestia humana</i> Maeterlinck: <i>El intruso; Los ciegos</i>
1891	Appia: <i>Notas de puesta en escena para El anillo de los Nibelungos</i>	J. T. Grein: <i>Espectros</i> Stanislavski: <i>Los frutos de la ilustración</i>	J.T. Grein: Independent Theatre Society Ibsen: <i>Hedda Gabler</i> B. Shaw: <i>La quinta esencia del ibsenismo</i> (Tolst. <i>Revue Blanche</i> Primera exposición de los Nabis Yeats: <i>Countless Cathleen</i> Hauptmann: <i>Los tejedores</i> Cezánne: <i>La montaña Ste Victoire; Los jugadores de cartas</i>
1892			
1893		Théâtre Libre: <i>Los tejedores</i> (Hauptmann); <i>La señorita Julia</i> (Strindberg) Théâtre de L'Oeuvre: <i>Rosmersholm</i> (Ibsen) Théâtre d'Art: <i>Peleas y Melisenda</i>	Lugné-Poe: Théâtre de L'Oeuvre Maeterlinck: <i>Peleas y Melisenda</i> Primera compañía teatral de Gordon Craig Munch: <i>El grito</i>
1894			Brahm: Deutsches Theater
1895	Appia: <i>La puesta en escena en el drama wagneriano</i>		Comienzo del cine Primer manifiesto mov. simbolista Rimbaud: <i>Poesías Completas</i>
1896	Jarry: <i>De la inutilidad del teatro en el teatro</i>	Théâtre de L'Oeuvre: <i>Ubú rey</i> (Jarry) Théâtre de L'Oeuvre: <i>Salomé</i> Stanislavsky: <i>Otelo; El judío polaco</i> (Eckermann) Nemiróvich-Danchenko: <i>El valor de la vida</i>	Maeterlinck: <i>El tesoro de los humildes</i> Primeros Juegos Olímpicos (Atenas) Méliès: primeras películas Rev.: <i>Le Monde de l'Art; Simplizissimus</i> Gordon Craig: <i>Ex-Libris</i>
1897			Nemiróvich-Danchenko y Stanislavski: Teatro del Arte de Moscú

- 1898 Teatro del Arte de Moscú: *Zar Fiodor*
La campana sumergida (Hauptmann);
Antígona; *El mercader de Venecia*;
La gaviota (Chejov)
- 1899 Appia: *Música y puesta en escena*
Stanislavski: *Los solitarios* (Hauptmann);
Iván el terrible
- 1900 Revista *Theatre Magazine*
Gordon Craig: *Dido y Eneas*
Stanislavski: *Tío Vania*
- 1901 Gordon Craig: *La máscara del amor*
Stanislavski: *Las tres hermanas* (Chejov);
Michael Kramer (Hauptmann); *El pato salvaje*
(Ibsen)
- 1902 Gordon Craig: *Belén* (Housman);
Acis y Galatea
Stanislavski: *La potencia de las tinieblas*
(Tolstoi), *Los pequeños burgueses*; *Los bajos*
fondos
- Antoine: Théâtre Antoine; Odeón
Bergson: *Materia y memoria*
Mallarmé: *Divagations*
Unamuno: *Paz en la guerra*
Gordon Craig: *La página* (hasta 1901)
Rodin: *Balzac*
Strindberg: *Hacia Damasco*
Freud: *la interpretación de los sueños*
Chejov: *Tío Vania*
Yeats y Lady Gregory: *Irish Literary*
Theatre
Exposición de los Nabis (París)
Gordon Craig: *Libro de los juguetes de*
penique
Gordon Craig y Martin Shaw: Purcell
Operatic Society
Rodin: *El beso*
Exposición internacional de París
Revista *Theatre Magazine* (Nueva York)
Freud: *Psicopat. de la vida cotidiana*
T. Mann: *Los Buddenbrook*
Shaw: *César y Cleopatra*
Picasso: época azul
Chejov: *Las tres hermanas*
Croce: *la filosofía del espíritu*
Meyerhold y Koseverov: Sociedad
del nuevo drama
Unamuno: *Amor y pedagogía*
Azorín: *La voluntad*
Reinhardt: Kleines Theater

- 1903 R.Rolland: *El teatro de la gente*
 Gordon Craig: *Los vikingos en Helgeland* (Ibsen); Meyerhold: Primer estudio del T.A.M.
Mucho ruido y pocas nueces Hofmannsthal: *Pequeño teatro del mundo*
 Stanislavski: *Julio César* Rilke: *El libro de las horas*
 Meyerhold: *La nieve* (Przybysewski) Machado: *Soledades, galerías*
y otros poemas
- 1904 Appia: *La reforma de la puesta en escena* Stanislavski: *El jardín de los cerezos* Gordon Craig: colaboración con Otto Brahm,
 (Chejov); *El intruso, Los ciegos, Interior* Eleonora Duse y Reinhardt
 (Maeterlinck) Abbey Theatre (Dublín)
 Court Theatre: English Stage Society
 Encuentro de Craig e Isadora Duncan
 Rodin: *El pensador*
- 1905 Gordon Craig: *El arte del teatro* Reinhardt: *Sueño de una noche de verano* Gordon Craig en Berlín: exposición
 Fuchs: *El teatro del futuro* Stanislavski: *Los veraneantes, Los hijos del sol* Freud: *Teoría de la sexualidad*
 (Gorki) Einstein: *Teoría de la relatividad*
 Meyerhold: *Acróbata* (Chentán); *Muerte de* Shaw: *Hombre y superhombre*
de Tintagiles (Hauptmann) Los fauves en el Salón de Otoño
 Picasso: época rosa
- 1906 Gordon Craig: *Isadora Duncan.* Gira del T.A.M por Europa Encuentro Appia-Dalcroze
Diseño de seis movimientos Reinhardt: *Espectros* (Ibsen) Matisse: *la gitana*
 Meyerhold: *Espectros; Los bajos fondos* (Gorki)
Hedda Gabler (Ibsen); *Hermana Beatriz*
 (Maeterlinck); *La barraca de feria* (Blok)
 Nemiróvich-Danchenko: *Brand*
- 1907 Gordon Craig: *Movimientos* Strindberg: *La señorita Julia* Picasso: *Las señoritas de Avignon*
 Meyerhold: *El despertar de primavera* (Wedekind) Worringer: *Abstracción y empatía*
Peleas y Melisenda (Maeterlinck); *Comedia del* Valle Inclán: *Aguila de blasón*
amor (Sólogob); *La vida del hombre* (Andreiev); Benavente: *Los intereses creados*
Drama de la vida (Hamsun)
- 1908 Revista *The Mask* (hasta 1929) Stanislavsky: *El pájaro azul* (Maeterlinck) Diaguilev en Paris
 Meyerhold: *Sobre el nuevo teatro* Meyerhold: *A las puertas del reino* (Hamsun) Meyerhold: Teatros Aleksandrinski y
 Marinski
 A. Loos: *Ornamento y crimen*

- 1909 Fuchs: *La revolución en teatro* Brahm: *Antes del amanecer* (Hauptmann) Mahler: *El canto de la tierra*
Hofmannsthal: *Elektra*
- Stanislavski: *Un mes en el campo* (Turguenev) Ballets rusos de Diaguilev (Théâtre de Châtelet)
Nemiróvich-Dánchenko: *Anatema* (Andreiev)
Meyerhold: *Tristán e Isolda* (Wagner) Exposición de cubismo en el Salón de Otoño
Marinetti: *Manifiesto del futurismo*
Schöenberg: *Cinco piezas para orquesta*
Primeros cuadros metafísicos de De Chirico
- 1910 Rouché: *El acto teatral moderno* Reinhardt: *Edipo rey*, en el circo Schumann Laban: escuela de danza en Munich
Yeats: *El teatro trágico* Stanislavski: *Los hermanos Karamakov* (Dostoievski) Delaunay: *La torre Eiffel*
Meyerhold: *Don Juan* (Molière) Léger: *Desnudos en el bosque*
Matisse: *La danza, la música*
- 1911 Gordon Craig: *Sobre el arte del teatro* Synge: *Playboy* (Nueva York) Instituto Jacques-Dalcroze (Hellerau)
Meyerhold: *El cadáver viviente* (Tolstoi); Kandinski: *De lo espiritual en el arte*
Euridice (Gluck) Primera exp. postimpresionista (París)
Reinhardt: *El milagro* (Vollmöller) en el en el Olimpia Hall de Londres Marinetti: *Antología futurista*
Bolelavski: *El naufragio de una esperanza* (Heyermans) Debussy: *El martirio de San Sebastián*
Villaespesa: *El alcázar de las perlas*
Residencia de Estudiantes
- 1912 Appia: *La gimnasia rítmica y el teatro* Stanislavski y Gordon Craig: *Hamlet* Segunda exposición postimpresionista
Evreinov: *El teatro del alma* Nijinski: *La tarde de un fauno* (Debussy) Duchamp: *Desnudo bajando por una escalera*
Machado: *Campos de castilla*
- 1913 Gordon Craig: *Hacia un nuevo teatro* Stanislavski: *El enfermo imaginario* (Molière) Copeau: Teatro Vieux-Colombier
Gordon Craig: *Un teatro vivo* Nijinski: *La consagración de la primavera* (Stravinski) Husserl: *Filosofía fenomenológica*
Craig: *Arena Goldoni* (Florencia)
Meyerhold: *Más sobre teatro* Meyerhold: *Rehenes de la vida* (Sologub); Meyerhold: Teatro-escuela para la formación de actores
Pisanella (D'Annunzio)
Alumnos del Teatro del Arte de Moscú: Comienzo suprematismo y constructivismo
Final de la esperanza Apollinaire: *Les peintres cubistes*
- 1914 Meyerhold: Revista *El amor teatral de las tres naranjas* Tairov: *Sakuntala* (Kalidasa) Tairov: Teatro Kamerny de Moscú
Meyerhold: *La desconocida* Exposición de Chagall en Berlín

- 1915 Marinetti: *Manifiesto teatral*
- Copeau: *La noche de la epifanía*
 Vajtangov: *El grillo del hogar* (Dickens);
La celebración de la paz y *El diluvio* (Berger)
 Meyerhold: *El príncipe constante* (Calderón);
La cueva de Salamanca (Cervantes); *Las dos*
esmeraldas (anónimo); fragmentos del *Hamlet*
 Tairov: *Las bodas de Fígaro*; *Cyrano de Bergerac*
 (Rostand); *Carnaval de la vida* (Gormount)
- 1916
- Meyerhold: *La parada de los comediantes*
 Tairov: *Famira Kifareó* (Annenski);
La burla (Benelli); *Las alegres comadres de*
de Windsor
- 1917 Tairov: *Declaraciones de un artista*
- Meyerhold: *Mascarada* (Lermontov); *El convidado*
de piedra (Dargomizski)
 Gira de Copeau por Estados Unidos
- 1918 Gordon Craig: Revista *The Marionette*
- Meyerhold: *Misterio bufo* (Maiakovski)
 Tairov: *Salomé* (Wilde); *La anunciación hecha*
a María (Claudel)
- 1919 Gordon Craig: *El teatro en marcha*
- Reinhardt: *La orestíada*
 Piscator: *Transformación* (Toller)
- 1920 Meyerhold: *El Octubre teatral*
- Gémier: *Edipo* (Bouheliér)
 Reinhardt: *Danton* (Rolland)
 Piscator: *Los enemigos* (Gorki)
 Laban: *Narren spiegel*
 Stanislavski: *Caín* (Byron)
 Boleslavski: *El arabesco de rosas* (Sólogub)
 Evreinov: *Asalto al palacio de invierno*
- Duchamp: primeros *ready-made*
 Vorticismo inglés
 Malévitch: *Manifiesto del suprematismo*
 Einstein: *Teoría de la relatividad*
 Chirico: *Pinturas metafísicas*
 Kandinski: *La tierra roja*
 Primeras películas de Chaplin
 Griffith: *El nacimiento de una nación*
 Joyce: *Retrato del artista adolescente*
 Exposición dadá en Zürich
 Revista *Theatre Arts* (Nueva York)
 Freud: *Introducción al psicoanálisis*
 Griffith: *Intolerancia*
 Vajtangov: Teatro hebreo Habima
 Tzara: *Manifiesto Dadá*
 Vajtangov: Teatro popular de artistas
 Le Corbusier y Ozenfat: *Después del cubismo*
 Spengler: *La decadencia de Occidente*
 Reinhardt: Grosses Schauspielhaus
 Piscator: *Teatro proletario*
 Gropius: Bauhaus (Weimar)
 Exp. nac. futurista en Italia
 Valle Inclán: *Luces de Bohemia*
 Bergson: *La energía espiritual*
 Valéry: *El cementerio marino*
 Meyerhold: Teatro estatal
 Reinhardt y Hofmannsthal:
 Festival de Salzburgo

- 1921 Appia: *La obra de arte viva*
 Tairov: *Notas de un director*
 Gordon Craig: *Puppets and Poets*
- 1922 Meyerhold: *El trabajo del actor*
 Meyerhold: *Las albas* (Verhaeren)
 Tairov: *Romeo y Julieta, Fedra* (Racine)
 Brecht: *Tambores en la noche*
 Meyerhold: *El magnífico cornudo* (Crommelynck);
La muerte de Tarelkin (Sukhov-Kobylin)
 Vajtangov: *Dibbuk* (Anski); *La princesa Turandot*
 (Tozzi)
 Tairov: *Giroflé-Girofla*
 Schlemmer: *El ballet triádico*
 Gira internacional del T.A.M.
 Appia: *Tristán e Isolda* (Wagner)
 Meyerhold: *La tierra enfurecida* (Tretiakov);
Un puesto lucrativo (Ostrovski); *El lago Liul*
 (Faiko)
 Jouvét: *Knock*
 Piscator: *Banderas* (Pacquet)
 Appia: *El oro del Rhin*
 Meyerhold: *El bosque* (Ostrovski); *Arriba Europa*
 Tairov: *La tempestad* (Ostrovski)
 Appia: *La valquiria*
 Meyerhold: *El profesor Bubus* (Faiko);
La célula; El mandato (Erdman)
 Boleslavski: *El rey de Siam* (Hooker)
 Engel: *Coriolan*
 Craig y los Poulsen: *Los pretendientes a la*
la corona (Ibsen)
 Meyerhold: *¡China ruge!*; *El inspector general*
 (Gogol)
 Brecht: *Un hombre es un hombre*
 Pirandello: *Seis personajes en busca de au.*
 Capek: *R.U.R.*
 Valle Inclán: *Los cuernos de don Friolera*
 Exp. nacional sobre artes escénicas
 (Amsterdam)
 American Laboratory Theatre
 Joyce: *Ulises*
 Eliot: *La tierra baldía*
 Rilke: *Elegías*
 Arp: *Gran cabeza, pequeño torso*
Revista de Occidente
 Trotski: *Literatura y revolución*
 Compañía Les Copiaus
 Breton: *Manifiesto surrealista*
 Piscator: *Volksbühne*
 Léger: *El ballet mecánico*
 Gordon Craig: *Grabados y palabras*
 Mann: *La montaña mágica*
 Gordon Craig: *Nada o el ex-libris*
 Eisenstein: *El acorazado Potemkin*
 Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte*
 Pirandello: *Teatro d'arte en Roma*
 Exp. int. artes decorativas (París)
 Exp. int. arte abstracto (Zúrich)
 Artaud y Vitrac: *Teatro Alfred Jarry*
 Estudios del T.A.M.: *Teatro Vajtangov*
 Lang: *Metrópolis*
 O'Casey: *El arado y las estrellas*

- 1927 Piscator-Buhne: *Las aventuras del bravo soldado* Piscator: Piscator-Buhne
Stanislavski: *El tren blindado; Las bodas de Fígaro* (Beaumarchais) Gropius: Proyecto de "Teatro Total"
Stravinski: *Edipus rex*
Bolelavski: *El águila blanca* (Broadway) Brecht: *Mahagonny*
Piscator: *Rasputín* (Tolstoi) Kandinski: *Puntos en arco*
Artaud: *Ventre Bruté ou La mère Folle* Heidegger: *El ser y el tiempo*
Primer filme hablado: *El cantor de jazz*
- 1928 Bolelavski: *El señor Moneypenni*
Meyerhold: *La desgracia de tener ingenio* (Griubiédov)
Brecht: *La ópera de tres centavos; Esplendor y caída de la ciudad de Mahagonny*
- 1929 Gordon Craig: *Hamlet* (xilografías) Boleslavski: *Judas* Craig: diseños para *Macbeth*
Piscator: *El teatro político* Dullin: *Volpone* (Ben Jonson) Breton: segundo manifiesto del Surrealismo
Meyerhold: *La chinche* (Maiakovski); Exp. int. arte abstracto en Zürich
El comandante del segundo ejército (Selvinski); Group Theatre (Nueva York)
El disparo (Bezynenski) Buñuel y Dalí: *El perro andaluz*
Exp. de Gordon Craig en Barcelona
- 1930 Gordon Craig: *Henry Irving; Una producción: Los Pretendientes a la corona* Brecht: *El que dice sí* Baty: Théâtre Montparnasse
Meyerhold: *La reconstrucción del teatro* Meyerhold: *El baño* (Maiakovski) Maiakovski: *Moscú arde*
Faulkner: *El sonido y la furia*
- 1931 Gordon Craig: *Ellen Terry y su personalidad secreta* Meyerhold: *La lucha final* (Vishnevski) Musil: *El hombre sin atributos*
Lorca forma La Barraca en Madrid
Piscator: Drama Workshop (Nueva York)
Saint Denis: Compagnie des Quinze
Max Aub: *Teatro Incompleto*
- 1932 Artaud: *Teatro de la crueldad* (primer manifiesto) Stanislavski: *Las almas muertas* (Gogol) Mihura: *Tres sombreros de copa*
Brecht: *La madre*
- 1933 Artaud: *Teatro de la crueldad* (segundo manifiesto) Meyerhold: *Preludio* (German); Lorca: *Bodas de sangre*
Malraux: *La condición humana*
Bolelavski: *La boda de Krechinski* (Sóchovo-Bobulin)

1934		Meyerhold: <i>La dama de las camelias</i> (Dumas)	Lorca: <i>Yerma</i> Jouvet: Théâtre Athénée Pitoëff: Théâtre aux Mathurins Cocteau: <i>La máquina infernal</i>
1935	Boleslavski: <i>La formación del actor</i>	Brecht: <i>La madre</i> (Gorki) (Nueva York) Barrault: <i>En torno a una madre</i> Artaud: <i>Los andrajos</i> Meyerhold: <i>Treinta y tres desmayos; La reina de espadas</i> (ópera de Tchaikovski) Stanislavski: <i>Los enemigos</i> (Gorki)	Proyecto teatro federal en América Eliot: <i>Asesinato en la catedral</i>
1936		Tairov: <i>La patria</i> (Levin) Artaud: <i>Les Cenci</i> Meyerhold: <i>Borís Godunov</i> (Pusckin) Stanislavski: <i>Gira en París; Molière</i> (Bulgakóv)	Michael Chejov: escuela arte dramático (Devonshire) Lorca: <i>La casa de Bernarda Alba</i>
1937		Jouvet: <i>La escuela de las mujeres</i>	Picasso: <i>Guernica</i>
1938	Stanislavski: <i>La formación del actor</i> Artaud: <i>El teatro y su doble</i>	Brecht: <i>Los fusiles de la madre Carrar</i> (Copenhague); <i>Terror y miseria del tercer Reich</i> (París)	Cocteau: <i>Los padres terribles</i>
1939			Brecht: <i>Galileo; Madre coraje</i>
1940			Barrault: Comédie Française Brecht: <i>El alma buena de Setzuan</i>
1942		Barrault: <i>El zapato de raso</i> (Claudel)	Camus: <i>El mito de Sísifo</i> Sartre: <i>Las moscas</i> O'Casey: <i>Rosas rojas para mí</i>
1943		Brecht: <i>El alma buena de Setzuan</i> (Zürich) Vilar: <i>Don Juan</i> (Molière)	Vilar: Compagnie des Sept Anouilh: <i>Antígona</i>
1944			Camus: <i>Calígula</i> Alberti: <i>El adefesio</i>
1945		Jouvet: <i>La loca de Chaillot</i> (Giradoux) Vilar: <i>La danza macabra</i> (Strindberg); <i>Asesinato en la catedral</i> (Eliot)	Brecht: <i>El círculo de tiza caucásico</i> Littlewood: Theatre Workshop
1946			Compañía Renaud-Barrault

1947	Kazan: <i>Un tranvía llamado deseo</i> (T. Williams) Dullin: <i>El archipiélago Lenoir</i> (Salacrou) Barrault: <i>El intento</i> (Kafka)	Sartre: <i>El hombre sin sombra</i> Creación del Actor's Studio Beck y Malina: Living Theater Jean Vilar: Festival de Avignon Genet: <i>Las doncellas</i>
1948	Brecht: <i>Pequeño organon para el teatro</i>	
1949		Berliner Ensemble Ionesco: Collège de Pataphysique Miller: <i>Muerte de un viajante</i> Bueno Vallejo: <i>Historia de una escalera</i> Ionesco: <i>La cantante calva</i> Bueno Vallejo: <i>En la ardiente oscuridad</i> Vilar: Théâtre Populaire Nationale
1950	Brook: <i>La máquina infernal</i> (Cocteau)	
1951	Vilar: <i>El Cid</i> (Corneille); <i>El príncipe de Hamburgo</i> (Kleist)	
1952		Cage en Black Mountain College Adamov: <i>La parodia</i> Beckett: <i>Esperando a Godot</i> English Stage Company: Royal Court Theatre
1956	Berliner Ensemble en Londres	
1957	Gordon Craig: <i>Índice para la historia de mis días</i>	
1958		Arrabal: <i>Los hombres del triciclo</i> Ronie Davies: San Francisco Mime Troupe Grotowski: Polish Laboratory Theatre Albee: <i>La historia del zoo</i> Hall: Royal Shakespeare Company Albee: <i>El sueño americano</i> Bueno Vallejo: <i>Las meninas</i> Shumann: Bread and Puppet Theatre Buñuel: <i>Viridiana</i> Arrabal: Teatro Pánico
1959	Kaprov: <i>Dieciocho happenings en seis cuadros</i>	
1960	Gira europea del Living Theater	
1961		
1962	Esslin: <i>Teatro del absurdo</i>	
1963	Brook: <i>El rey Lear</i> Bueno Vallejo: <i>El concierto de San Ovidio</i> Vilar: <i>Luces de bohemia</i> (París)	Londres: National Theatre

1964

Living Theatre en Europa

Grotowski: *Akropolis*

Nueva York: The Open Theatre

Weiss: *Marat/Sade*

Barba: Odin Teatret (Dinamarca)

1965

Brook: *Marat/Sade*

Beck: *Frankenstein*

1966

Grotowski: *El príncipe constante* (Calderón)
(París)

Arrabal: *El arquitecto y el emperador de
Asiria*

Brook: *US*

Kirby: *Happenings*