

EL NUEVO ÁMBITO CONTEMPORÁNEO

Edward Gordon Craig (1), contemporáneo de Adolphe Appia, elabora sus ideas sobre el arte del teatro tras una etapa de aprendizaje escénico en que conoce directamente la interpretación y la puesta en escena. Durante más de cincuenta años, la obra creadora de Craig va dilatándose, aumentando en riqueza, en descubrimientos, aislándose hasta ser finalmente casi tan sólo un pensamiento en la mente de su autor. Craig, apasionado del movimiento, piensa en un espacio escénico en movimiento mediante el uso de grandes planchas (screens) que cambian y combinan sus posiciones y reflejan de modos bien distintos la luz que se proyecta. Craig es ante todo un creador de ambientes, un evocador; los objetos se desmaterializan para convertirse en sucedáneos de una idea: en símbolos. En este espacio en movimiento, el actor es un elemento plástico más, con capacidad de movimiento propio, pero limitado al gran movimiento que el "ordenador" dispone al conjunto de elementos del espectáculo. De ahí la idea que Craig mantuvo sobre la función del actor, concibiéndolo como una *supermarioneta*.

Su obra se apoya en bases fuertemente idealistas, a partir de las cuales desarrolla sus principios de renovación formal del arte del teatro. Esa base idealista es incoherente, no por su origen, sino por la acumulación de contradicciones menores que paso a paso se van descubriendo en el transcurso de su obra. Esta incoherencia se refleja en la ambigüedad de muchas de sus posturas y choca con la rigurosa conducta investigadora que presidió sus trabajos de búsqueda sobre el espacio y la escenografía. Sus *Models* (2), son algo más que un pasatiempo, son el laboratorio teatral, la aplicación de las técnicas de la ciencia experimental en el arte del teatro.

A pesar de esta rigurosa metodología, la base idealista en la que Craig se apoyaba dominó tanto su obra creadora que impidió que los resultados finales proporcionaran los elementos de una semántica escénica legible y útil. Esta

separación entre el soñador y el investigador consecuente, la resume Bablet de este modo:

Craig no es un racionalista. Sus principios no son el resultado de una reflexión sistemática que habría conducido a una teoría. Es un intuitivo y visionario guiado por el ideal que él entrevé, un buscador sobre los medios y la forma de llevarlo a cabo. De ahí le viene este "profetismo" que lo emparenta a Rushkin, una especie de "envoltura lírica" en la mayor parte de sus escritos, de ahí también esa "mística" que es una de las características de su obra. La palabra puede parecer peligrosa, pero Craig hace una concepción cuasi religiosa del teatro, se siente responsable de una "Misión" y se comprende mejor desde este momento porqué rehúsa tan a menudo participar en la vida oficial, porqué rechaza ciertas ofertas tentadoras: piensa en un porvenir cargado de misterios y de revelaciones, trabaja para un teatro que no es todavía de este tiempo y que se sitúa sin duda más allá del teatro, o al menos del que comúnmente imaginamos; lo que no le impide intentar concretar sus ideas. Hay que separar en su obra la parte onírica y la de la búsqueda experimental, la parte de la utopía y la del descubrimiento (3).

En sus comienzos, como ya hiciera Adolphe Appia, parte de su radical oposición al naturalismo, a quien considera origen de casi todos los males que aquejan al teatro: "La tendencia a imitar la naturaleza nada tiene que ver con el arte; cuando se introduce en el terreno del arte es tan perjudicial, como puede serlo la convención cuando la encontramos en la vida cotidiana. Hay que comprender bien que son dos cosas distintas y que cada una debe quedar en su sitio. No podemos esperar en deshacernos de un golpe de la tendencia a ser "naturales" en la escena, a pintar decorados "naturales", a hablar con un tono "natural"; el mejor modo que tenemos de luchar contra ello es estudiar las otras artes" (4).

A partir de ahí, rechaza la escena pictórica para conservar en su lugar la "escena arquitectónica" (5), y construir desde este principio una unidad estilística depurada, a que los elementos del espectáculo se imbriquen unos con otros

hasta formar una totalidad que influya en bloque sobre el espectador, que produzca el impacto de su totalidad. Es en cierto modo el planteamiento inverso del que años después hará Bertolt Brecht cuando ataca esta delicuescencia culinaria de los elementos del espectáculo en un todo, y aboga por su independencia y clara separación. Esta unidad estilística de la totalidad simbólica, de base idealista, podríamos oponerla a la unidad estilística de la singularidad discontinua, de base materialista.

¿Cuál es el valor de Craig? Fundamentalmente el de haber convertido el escenario en un laboratorio de experiencias, el no limitarse a una conducta más o menos garantizada por el uso y buscar siempre nuevas soluciones. Y después, el de la simplificación. Veamos como Jacques Rouche, seguidor incondicional de Craig, es informado por uno de sus colaboradores sobre la experiencia que acaba de presenciar en los talleres de la "Arena Goldoni":

"El decorado se simplifica de tal modo, que son, sobre todo, las variaciones de luz, quebrándose sobre volúmenes diferentes, las que constituyen la elocuencia del decorado. En suma, parece que quiere llegar con sus simplificaciones planas a una fluctuación musical del decorado, a meterlo en el tiempo para unirlo al drama. Hasta el presente los decorados hechos por pintores o sus sucedáneos, eran andrajos inmóviles que colgaban en torno a una acción en movimiento. Desea que su decorado, moviéndose como una nota, proyecte los momentos del drama como la música sigue y exalta todos los movimientos, que progrese como el drama. Es lo que he creído comprender en lo que me ha enseñado (6).

La dilatada obra de Craig ha influido enormemente en el teatro posterior, pero lo ha hecho en su superficie, en el estilo general de una puesta en escena, en la forma y modo de fundir la escenografía con los trajes y la luz. De este modo, las ideas de Craig iban a influir directamente en las primeras manifestaciones expresionistas, como antes lo había hecho en el naciente teatro irlandés (sobre todo en Yeats) o en el director de la Opera de París, Jacques Rouche. Enid Rose

puede afirmar que "en cada país de Europa, algunos hombres han hecho realidad las ideas emitidas por Gordon Craig: no sólo Reinhardt y Jessner en Alemania, y Stanislavski en Rusia, sino Gemier y Copeau en Francia, Lidberg en Suecia, Schanche en Noruega, Johannes Poulsen en Dinamarca." (7).

Pero sin que esa superficialidad desaparezca, pues nadie o casi nadie ha podido penetrar hasta el fondo del pensamiento teatral de Craig, al que ni siquiera él mismo, en su Hamlet del teatro de Arte de Moscú, consiguió dar las dimensiones deseadas. En los años que siguen a la Gran Guerra, en todos los países, al calor de las ideas de Craig y de Appia, numerosos teóricos y prácticos del teatro se ocupan del espacio escénico, de la identidad sala-escena y, por tanto, de la relación espectador-espectáculo.

El nuevo ámbito contemporáneo

Es la Europa occidental de las grandes celebraciones cívicas, de la preocupación por un teatro de masas en que la relación entre la acción escénica y el espectador se vuelve más directa. M. Reinhardt, ya en 1910, convierte la arena del circo Schumam en gigantesco escenario para su versión del "Edipo Rey", de Sófocles, situando a sus espectadores alrededor de este gran escenario circular. Algo similar hará Firmin Gemier (primer director del teatro Nacional Popular) en 1920, utilizando el "Cirque d'hiver", de París, para su puesta en escena del "Edipo", de Antoine Bouhelier. Gemier no utiliza la arena central, sino que pasa a ocupar un sector circular de la superficie total del circo y allí construye su decorado: la gran escalera que llenará todo el espacio escénico. La importancia de Reinhardt en este sentido fue enorme, pues no sólo hizo realidad una buena parte de los principios de renovación escénica existentes tan sólo a nivel abstracto, sino que sirvió de puente hacia el futuro preparando el camino a otros más jóvenes que darían un nuevo impulso a las tareas de investigación dramática. Con él y de él aprendieron Erwin Piscator y Bertolt Brecht las lecciones que les permitirían adentrarse con paso firme por los caminos de la creación escénica, aunque después lo repudiaran, superado ya. El 18 de noviembre de 1933, con ocasión de un homenaje organizado en el

teatro Pigalle de París, en su honor, Copeau pudo resumir de este modo el trabajo del realizador alemán: Ha explorado usted todas las formas de nuestro arte. Más de un autor dramático francés puede atestiguar que en cada una de ellas usted sobresale y que su talento sabe someterse a todos los estilos lo mismo que abrirse a todas las curiosidades. Su técnica es insuperable. Su imaginación está adornada de todas las riquezas que le han aportado largas exploraciones tanto en las latitudes más distantes como en las épocas históricas más diversas (.../). Ha realizado usted a su manera y hecho vivir según las aspiraciones de su temperamento, lo que habían discernido los grandes iniciadores con que se honra el teatro contemporáneo: un Adolphe Appia o un Gordon Craig. Ha dado usted más espacio y más aire a la vida dramática, una luz más generosa y colores más brillantes, proporciones más heroicas, un movimiento más popular. Y creo que ha contribuido usted a devolver a nuestro arte el valor social y universal, falto del cual degenera" (8).

Futuristas y constructivistas se lanzan siguiendo el camino que han abierto sus predecesores, amparándose en las búsquedas formales que protagonizan.

Enrico Prampolini en Italia, Frederick Keisler en Austria, Szymon Syrkus en Polonia, Autant-Lara y Antonin Artaud en Francia, Norman Bel Gueddes en los Estados Unidos, plantean posibilidades nuevas al arte del teatro: desaparición del marco de escena, fin de la "caja de ilusiones" en que se ha convertido el escenario, abolición de los espacios límites para actores y público: fusión de ambos, rechazo de la escenografía pictórica y adopción del procedimiento arquitectónico. Para los futuristas las nuevas formas se apoyarían en su concepto del color, la luz y los volúmenes; para los constructivistas en la construcción, la gran máquina escénica de utilidad múltiple. Todos tienden a la radical transformación del espacio escénico en que debe realizarse el juego del actor, a una nueva comunicación e influencia del actor sobre el público y a una activa y prometedora renovación escenográfica que acaba con el decorado pintado decimonónico e introduce la materia y el color en tanto que tales. Es evidente que las diferencias entre ellos son notables, pero es también verdad

que, en su origen, en el rechazo global de las formas caducas y retrógradas del arte mantenido y producido por la burguesía en tanto que clase dominante, todos parten de presupuestos parecidos. Época de crisis ideológica, de confusión, de desesperanza: los jóvenes arquitectos, hombres de teatro, pintores y escritores de esta época, buscan fundamentalmente destruir la cultura perteneciente a los responsables de la matanza de la Gran Guerra y adquirir su propia libertad creadora.

Rechazados por la sociedad en que viven, hastiados, ensayan el camino de la revolución y ven en la soviética y en el movimiento espartaquista alemán los caminos que podrán garantizarles su completa libertad estética y creadora, confiados en la utopía de un socialismo a corto plazo. Ello origina un teatro de combate que va a atacar en todos los frentes, no sólo en el estético, sino en el político, buscando en el proletariado el nuevo público que garantice su libertad creadora. Este teatro, nacido en furiosa contradicción con el medio, estaba en general condenado al fracaso, pero su estela, la experiencia rutilante que dejó a su paso, siguen legándonos e incluyéndonos en su controversia. Erwin Piscator, un joven realizador que ha hecho teatro en los frentes, activo militante revolucionario, intenta durante sus 35 temporadas en el -Central Theater, la Vabksbühne berlinesa y la "Piscator-Bühne-, dar una nueva dimensión al teatro político. Sus puestas en escena, el desarrollo y volumen que adquiere su aparato escenográfico hacen de su trabajo uno de los ejemplos más interesantes en cuanto al desarrollo del decorado teatral y concepción del espacio escénico se refiere. La utilización de materiales nuevos, el enorme impulso dado a la maquinaria, la invención de modernos sistemas, la proyección, tanto escenográfica como documental, etc., se incluyen normalmente en sus espectáculos. Gigantescas construcciones se alzan sobre el escenario multiplicando las áreas de juego, ampliándose después por medio de la imagen cinematográfica.

En 1927, prisionero por los problemas de todo tipo que surgen a su paso, con el súbito apoyo financiero de Tilla Durieux, Piscator decide construir su propio

teatro según los planes de Walter Gropius y cuya ejecución sería confiada al Bauhaus. La teoría de este nuevo teatro no lleva en absoluto el sello idealista de las de la mayoría de sus contemporáneos; Piscator declara: "El estilo de arquitectura teatral que domina nuestra época es una supervivencia del absolutismo: es el teatro de corte. Su división en orquesta, balcones, logias y galerías reproduce la jerarquía social de la sociedad feudal" (9). Se plantea, pues, la democratización de la sala y la dotación mecánica de las distintas áreas de juego. Gropius asegura que el arquitecto teatral de nuestro tiempo debe proporcionar al director de escena un utensilio dúctil y manejable, para que éste no tenga limitaciones y vea su trabajo lleno de posibilidades. En su comunicado sobre el proyecto que Piscator le encargó, expone los principios teóricos y los medios técnicos que utilizará para alcanzar sus fines. Por primera vez se formula de manera legible la posibilidad del teatro de escenas transformables, que sólo hace algunos años se ha hecho realidad. Por enésima vez se enuncia en cambio el principio de romper con la separación entre espectador y espectáculo, de influir sobre el espectador y convertirlo en un elemento activo, partícipe del espectáculo. Digo esto porque a lo largo de esta presentación, una y otra vez esta idea se repite, aunque su fundamentación sea distinta en cada caso.

En contra de los motivos que mueven a la mayoría de los creadores hasta aquí citados, Piscator quiere influir, emocionar, movilizar al espectador para extraer de él sentimientos políticos, incorporarle a la lucha revolucionaria tras hacerle tomar conciencia de su situación de explotado. Cualquier hombre de teatro que desee merecer este apelativo, tiene abierta la disyuntiva de para qué, en función de qué y de qué modo influir sobre el espectador; sólo los negociantes y mercaderes del teatro, los subproductos de esta forma de expresión artística hacen caso omiso de esta premisa ineludible. Piscator, en sus planteamientos, sin embargo, no se aparta de sus predecesores, es ahí justamente donde Brecht plantea una posición radicalmente distinta, y frente a él y a la mayor parte del teatro de su tiempo propone influir sobre el espectador sin privarle de su lucidez y de su libertad de elección, por tanto; buscando convencerle y

movilizarle a través de la reflexión, no de la excitación colectiva. Todas estas cuestiones no nos apartan de nuestro asunto. Hemos llegado al momento en que las ideas vertidas a principios de siglo toman cuerpo y se funden aquí y allá con la angustiada problemática política en que Europa se debate. No sólo el teatro literario se discute, sino también la presencia del hombre, como ser orgánico, en el espectáculo. Los colaboradores de Gropius en el Bauhaus lo sitúan en algún momento tras el tablero de mandos desde el que controla el gigantesco utillaje electromecánico, que desplegado creará el espectáculo. En el Bauhaus, en su escenario experimental, se sueña en algún momento ³⁷ con un teatro hecho de sonidos, colores y luces, y Kandysky, en un contexto muy distinto, llega a escribir bocetos escénicos en que únicamente estos elementos están presentes.

En medio de este caudal de experiencias y especulaciones, sólo Bertolt Brecht plantea la renovación de la obra dramática en sus estructuras internas, la transformación radical de la continuidad y temporalidad de la dramaturgia aristotélica por la épica que luego se convertirá en crítico-dialéctica. Sólo él no se preocupa de las grandes renovaciones técnicas, de la destrucción de la sala, de la metafísica latente que, a juicio de algunos, liga el color a la luz, etcétera. Emprende la renovación de la pieza, hasta sus raíces, y después la del juego del actor, buscando la descripción narrativa frente a la vivencia del naturalismo. Es cierto que este trabajo lo liga fuertemente al contexto sociopolítico en que se encuentra inmerso, que nada de lo que al hombre atañe como ser histórico le es ajeno; de lo que no hay duda es de que Brecht, iniciando su radical sustitución de la dramaturgia tradicional, con todas sus implicaciones, por el teatro de la era científica, nos enseñó el camino de la auténtica renovación y de la reflexión consecuente sobre el arte del teatro pensado por y para los hombres de nuestro tiempo. Es difícil imaginarse, dado que hasta hoy han escaseado los documentos públicos, el estallido cultural y sobre todo teatral que la Revolución de octubre trajo consigo. Desde 1920 a 1934 - momento en que el derechismo stalinista en política encuentra réplica conveniente en la proclamación de un ingenuo, dogmático y antidialéctico realismo socialista" en

el Congreso Panruso de escritores - el teatro soviético va a proseguir la herencia de Stanislavski y Dantchenko, a ver convertido a V. Meyerhold en un creador de magnitud todavía inexplorada en su totalidad, pero enorme, a asistir a la experiencia colectiva del Proletkult, al trabajo de realizadores más jóvenes como el malogrado Vagtangov, Tairov, Oklopkhov, etcétera, así como a una desbordante proliferación de teatros proletarios, de jóvenes compañías que llevaron sus espectáculos a cada rincón del gigante geográfico. En el momento del estallido de la Revolución de 1917, Rusia conocía el período más interesante sin duda de su vida teatral. Este período debía durar más de treinta y cinco años a contar de 1898, fecha de la fundación del 'Teatro de Arte'. El siglo XIX había preparado esta paulatina maduración teatral. Pushkin, Gogol, Ostrovski, etc., sentaron las bases de un teatro nacional, realista y popular - es decir, que pescase el público popular, cuyo acceso a los espectáculos le estaba prácticamente vedado -. El desarrollo de esta tradición teatral, vehículo en gran parte de las ideas democráticas, desemboca en Gorki, Chejov y el teatro de Arte de Moscú; posibilita las experiencias estéticas de Meyerhold en el teatro Aleksandrov, apoyadas en la madura solidez de la tradición existente. La Revolución hace confluir esta corriente técnica *coideológica* de la escena rusa con la liberación del teatro de las trabas económicas que lo convierten en una mercancía que se compra y vende; haciendo realidad el sueño -popular-, dando acceso al teatro a las masas, creándoles la necesidad de dicho acceso como parte importante de la revolución cultural que acompaña a las transformaciones económicas que acaban de iniciarse.

El 7 de abril de 1919, Lenin firmaba una resolución del Soviet de Defensa por la que eran movilizados todos los trabajadores del teatro para representar sus espectáculos en los frentes y contribuir a la formación política, cultural y estética del soldado. Una vez terminada la guerra, el teatro había adquirido de este modo su propio prestigio ante el pueblo ruso y sus dirigentes. El 21 de agosto de 1919, el Soviet de Comisarios del Pueblo exonera a los espectáculos públicos del pago de impuestos al Estado. Pocos días después, el 26 de agosto, Lenin y Lunatcharski firman el decreto de nacionalización de los teatros,

llamado también: -Decreto de unificación de las empresas teatrales", en el que se lee: Habida cuenta del valor cultural que representa, todo bien teatral (edificios, accesorios) es declarado bien nacional.../, los teatros de todas las categorías, reconocidos útiles y artísticos son mantenidos por el Estado (art. 9) (10). No es difícil deducir que, bajo el impulso de todas estas resoluciones, apoyados en el papel relevante que el nuevo régimen concede al teatro en materia de educación de los ciudadanos, los escritores, actores, escenógrafos, pertenecientes a la intelligentsia liberal se unan a las filas revolucionarias y a su alrededor se agrupan muchos jóvenes autores y actores salidos de las nuevas aspiraciones que la revolución proporciona a la juventud. A lo largo de estos años, el teatro soviético en cantidad, calidad, experiencias y éxitos estará a la cabeza de Europa.

Notas

(1) Edward Henry Gordon Craig.

(2) "Les Models" son escenarios en miniatura en los que Craig investigó, disponiendo sus -Screens-, pantallas o biombos, y utilizando fuentes de luz proporcionadas. El más conocido fue su segundo prototipo, que funcionó en La arena Goldoni, en Florencia. Hoy han desaparecido y sólo nos quedan descripciones más o menos completas. Se asemejan a los teatrinos.

(3) Edward Gordon Craig. Denis Bablet. L'Arche Editeur. Paris, 1962, p. 146.

(4) Los artistas del teatro del porvenir (Florencia, 1907), en El Arte del Teatro, de E. Gordon Craig, p. 37. Paris, O. Lieutier, s. d.

(5) En el Daybook I, de Gordon Craig, p. 155. Citado por Bablet.

(6) Citado por Rose-Marle Moudoues: Jacques Rouche et Edward Gordon Craig, en Rewe d'Histoire du Theatre, 1958, III, pp. 313-319.

(7) Citado por Enid Rose, Gordon Craig and the Theatre, pp. 192-193. Londres, Sampson Low Marston & Co. Ltd.

(8) Este texto de Copeau aparece reproducido en el programa Theatre Pigalle, Max Reinhardt, 1933. Puede encontrarse en la Biblioteca del Arsenal, de París.

(9) Le Theatre Politique, Erwin Piscator, p. 129. Paris, L'Arche, 1962.

(10) Este importantísimo decreto, clave para la comprensión de la historia del teatro ruso contemporáneo, en el que se resume la política teatral de la naciente en el apéndice a su Theatre Russe contemporain (París, La Renaissance du Livre, 1931), junto a otras declaraciones programáticas del Proletkult.