

## ***La importancia de la plástica en la escena. Actitudes renovadoras en Europa y su relación con el panorama teatral español en las primeras décadas del siglo XX***

*The importance of the plastic in the scene. Renewal attitudes in Europe and its relationship with the Spanish theatre scene in the first decades of the 20th century*

**Jijón, Carmen Elena**

Universidad Central de Ecuador  
[cejjon@gmail.com](mailto:cejjon@gmail.com)

**Zárraga Llorens, Josefa-María** 

Universitat Politècnica de València, España  
[jozarllo@esc.upv.es](mailto:jozarllo@esc.upv.es)

Recibido: 10-01-2020

Aceptado: 26-06-2020



**CITAR COMO:** Jijón, C. E.; Zárraga Llorens, J. M. (2020). La importancia de la plástica en la escena. Actitudes renovadoras en Europa y su relación con el panorama teatral español en las primeras décadas del siglo XX. *ANIAY - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n. (7), p. 21-33, septiembre. 2020. ISSN 2530-9986  
doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2020.12971>

### **PALABRAS CLAVE**

escena; arte total; teatro español; pantomima; ritmo-musicalidad; escenografía; teatro imposible

### **RESUMEN**

Desde nuestra posición actual parece sencillo disfrutar de producciones y espectáculos que remuevan nuestra percepción e introduzcan nuevos lenguajes. Pero para llegar a esta situación, en la que lo normal es dar la vuelta a las convenciones, hace falta



recordar a aquellos que intentaron descubrir otras posibilidades y contribuir con su inteligencia y creatividad en la evolución del arte dramático. El objetivo de este artículo, ha sido recopilar autores que siguieron el ritmo que marcaban las nuevas corrientes en la escena europea y que trataban de renovar con su aportación la escena teatral en España. La metodología empleada ha sido la de leer e interpretar los textos propios de creadores y teóricos como Appia, Craig y Meyerhold, que dejaron por escrito su legado. Además, se ha analizado y comparado la visión plástica de la escena de todos ellos a través de algunas de sus propuestas. Como conclusión, autores como José Antonio Sánchez, nos hacen ver la incompreensión que sufrieron los dramaturgos españoles y gente del teatro para implantar nuevas ideas y poner en escena obras de gran relevancia poética.

#### **KEY WORDS**

scene; total art; spanish theatre; pantomime; rhythm-music; scenery; impossible theatre

#### **ABSTRACT**

From our current position it seems easy to enjoy productions and shows that move our perception and introduce new languages. But to reach this situation in which the normal thing is to turn around conventions, we need to remember those who tried to discover other possibilities and contribute with their intelligence and creativity to the evolution of dramatic art. The aim of this article is to compile authors who followed the pace set by the new currents on the European scene and who tried to renew the Spanish theatre scene with their contribution. The methodology used was to read and interpret the texts of creators and theorists such as Appia, Craig and Meyerhold, who left their legacy in writing. In addition, the plastic vision of the scene of all of them has been analyzed and compared through some of their proposals. As a conclusion, authors such as García Sánchez, make us see the incomprehension suffered by Spanish playwrights and people from the theatre to implement new ideas and put on stage works of great poetic relevance.

#### **INTRODUCCIÓN**

Desde nuestra perspectiva actual asumimos con normalidad la ruptura de convenciones en la escena teatral y la heterogeneidad de formas y lenguajes. En general, no nos preguntamos de dónde proceden muchas de las ideas que ahora son comunes y aceptadas. Este artículo tiene como objetivo poner de manifiesto la relevancia del desarrollo de los elementos escenográficos en la escena teatral. Tal vez, parece que las innovaciones actuales tienen su origen en los años sesenta o setenta del siglo XX, sin embargo, hubo creadores que ya desde finales del siglo XIX insistían en plantear otras direcciones. Para ello vamos a detenernos en algunas de las figuras más carismáticas que iniciaron el recorrido de imaginar el escenario y sus elementos, en un sentido distinto al que se venía realizando en su época. Sin embargo, el interés de este estudio se ha centrado en presentar primero las ideas de los pioneros europeos, para

concluir con los paralelismos e intentos que se estaban realizando en la misma línea, y en la misma época, por parte de las figuras principales de nuestro teatro.

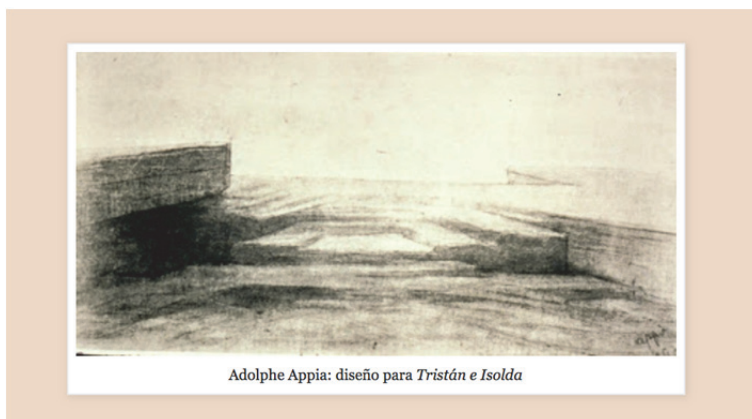
Comenzaremos recordando las innovaciones para la escena europea en el siglo XX, ampliamente reconocidas, en creadores como Adolphe Appia (1862, Suiza) y Edward Gordon Craig (1872, Reino Unido). A continuación, señalaremos la manera en que ambos reflexionan sobre el arte, el cuerpo, la musicalidad y la plasticidad en el teatro, temas que paralelamente, también serán de interés para el no menos célebre director, Vsévolod Emílievic Meyerhold (1874, Rusia).

La metodología empleada para realizar este estudio se ha basado en la lectura contrastada de diferentes autores contemporáneos y estudiosos del teatro, la búsqueda de bibliografía de teatro especializada en las vanguardias, así como el análisis de las ideas recogidas en los propios textos de estos autores precursores.

### **Appia y Craig visionarios frente al Arte Total de Wagner**

El documental *Le visionnaire de l'invisible*, dirigido por el cineasta suizo Louis Mouchet (1998), menciona que las propuestas del escenógrafo Adolphe Appia toman como punto de referencia el pensamiento teórico de Richard Wagner, sin embargo, sus montajes le decepcionan por considerarlos apegados a la tradición. Esta postura también es compartida por José Antonio Sánchez en su libro *Dramaturgias de la imagen* (2002), para quien el escenógrafo y creador suizo encontraba en “la luz la clave en el proceso de creación de la «obra de arte viviente»: la luz será la responsable de realizar escénicamente la melodía infinita wagneriana” (Sánchez, 2002, p. 32).

David Roesner (2016) en su libro *Musicality in Theater*, señala que Appia entendía la música y la luz de forma similar, como un recurso para expresar la interioridad sin mediaciones, así como para trabajar el tiempo de la acción e incluso, como una herramienta que repercute en lo visual; siendo el sentido musical que aplica, la base de sus recursos e innovaciones. De igual forma, Roesner (2016) atribuye a la luz la capacidad de integrar y articular los lenguajes inmersos bajo la idea de arte total, capaz de expresar lo que las palabras no pueden decir y reconoce en Adolphe Appia, el inicio de una visión consciente para el teatro, como un arte que integra diversos medios y formas de manifestación, que deben ser coordinadas.



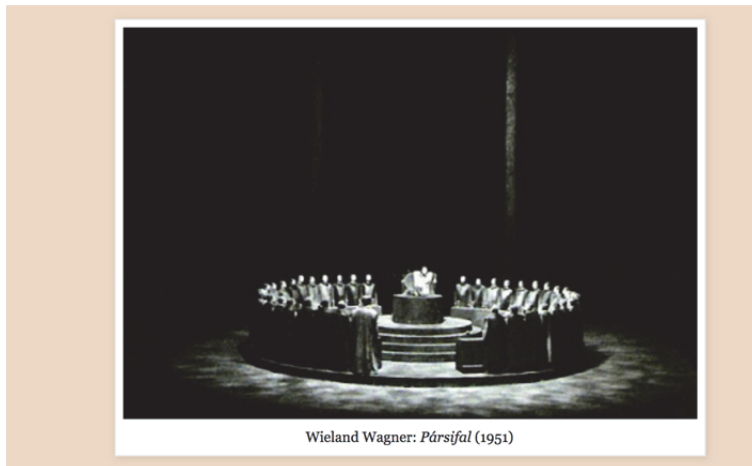
**Figura 1:** Appia, Adolphe. Diseño para *Tristán e Isolda*.

Recuperado de <http://mividaenelaula.blogspot.com/2017/09/elogios-del-estio-y-5.html>

Appia incluye entre sus diseños la escenografía para *El oro del Rin*, *Parsifal* y *Tristán e Isolda*, obras creadas por Wagner y llevadas a la escena por sus descendientes, en un nuevo contexto de indagación tras la guerra. Frente a lo cual, Gordon Craig considera que hasta su época era posible afirmar “sin ninguna exageración, que nadie todavía ha visto en escena un drama de Wagner” (Appia, 2014a, p.440). Declaración que responde al arraigo al papel aún vigente en la creación escénica hasta finales del siglo XIX. A criterio de Sánchez (2002), “este objetivo se realizaba de forma clara en la puesta en escena de *Tristán e Isolda*, cuando Appia asume un punto de vista subjetivo para la elaboración de lo escénico” (Sánchez, 2002, p.32).

A nivel utópico, Appia y Craig llevan la propuesta wagneriana de la obra de arte total más allá de la estética; en cualquier caso, más allá de la literatura. El drama no se escribe, el drama surge en escena. Frente a la definición de drama como conflicto intersubjetivo que se manifiesta en el diálogo de los personajes dramáticos, encontramos un drama que es, de forma inmediata, enfrentamiento entre los diversos elementos escénicos: espacio, imagen, cuerpo y sonido. (Sánchez, 2002, p.38)

Resulta particularmente interesante saber que, Appia no veía en las propuestas de Wagner suficiente riesgo y esa conciliación de las artes para llegar a la obra de arte total. Se diría que estas intenciones no pasaban de ideas escritas en el papel.



**Figura 2:** Appia, Adolphe. Diseño para *Parsifal*. Recuperado de <http://mividaenlaula.blogspot.com/2017/09/elogios-del-estio-y-5.html>

Para Craig (2011a), el arte del espacio se expresaría por medio de la arquitectura; el arte del sonido, estaría en la música y la poesía; y en el teatro tendría lugar el arte del movimiento, integrados por la luz, la voz y el actor, como lo expresa en su libro, *Del arte del teatro*. Sánchez (2002) nos explica que “para Gordon Craig la palabra es el lugar de la mentira” (Sánchez, 2002, p.33) y cómo está última, tomó “un lugar secundario respecto a lo visual y a lo rítmico” (Sánchez, 2002, p.33). Sánchez posteriormente, vincula las propuestas de Craig con el ritmo y con el cuerpo, “el ritmo permite visualizar el movimiento de la música y convertirlo en movimiento corporal” (Sánchez, 2002, p.33).

Cabe mencionar, nuevamente, que en el terreno de las innovaciones para la escena que generan poesía a partir de la visualidad escénica, será Appia quien desarrolle las propuestas más innovadoras en torno a la luz. Él iniciará la colocación de lámparas en el techo del escenario, reforma que las convierte en un elemento activo del espectáculo (Mouchet, 1998). Esta innovación tiene una repercusión tan significativa como la que propuso Craig en función de la escenografía, cuando sus paneles móviles se desplazan por el espacio para crear nuevos ambientes para los actores, sin que ellos tengan que moverse (Baugh, 2017). En las obras de Craig, la escena fluye sin interrupciones, como la luz, señala Harvey Grossman (2016b). Todos estos planteamientos entran en el campo de la forma pues, parece ser el objetivo último de sus propuestas y en este contexto el director inglés considera que:

Lo que le falta al Arte del Teatro (o mejor a lo que deberíamos llamar a día de hoy trabajo teatral) es forma. Se extiende, ambula, no tiene forma. Decir que adolece de forma es decir que carece de belleza. En el arte, donde no hay forma no puede haber belleza. (Craig, 2011a, p.115)

Gordon Craig defendía como prioritario en la escena la creación de la escenografía, como indica él mismo:

La escenografía es lo primero y principal. Es ocioso decir que la escenografía distrae, porque la cuestión aquí no radica en cómo crear una escenografía que distraiga, sino más bien en cómo crear un lugar que se armonice con los pensamientos del poeta. (Craig, 2011a, p.85)



**Figura 3.** Gordon Craig, *E. Dido y Eneas. Acto I, escena I, 1900.* Fuente: Craig, G. (2011b). *El arte del teatro. México: Escenología.*

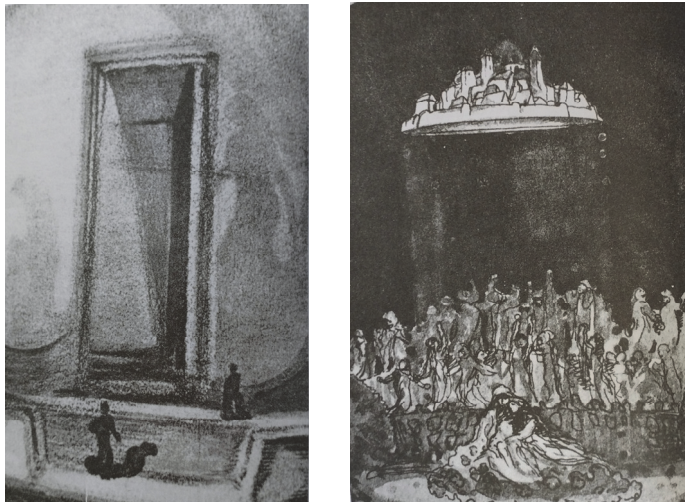
Ahora bien, para Grossman (2016a), algunas de las invenciones de Craig, al ser trasladadas sin más a distintos escenarios, desprovistas de una preocupación por su posible relación con la arquitectura del teatro, sencillamente fueron estropeadas. Lo cual recuerda el notable fracaso del célebre director inglés al que se refiere Meyerhold (2010b), cuando menciona que<sup>1</sup>:

algunos de los dispositivos inventados por este director al ser trasladados a un escenario ruso, sufrieron tales alteraciones que ya no tenían nada que ver con la puesta en escena del propio Gordon Craig. Por otra parte, la crítica teatral, al juzgar esta escenificación, echó toda la culpa al autor. (Meyerhold, 2010a, p. 117)

**Figura 4.** Gordon Craig. *E. Electra, 1905.* Fuente: Craig, G. (2011b). *El arte del teatro. México: Escenología.*

---

<sup>1</sup>Cabe resaltar que la nota al pie de página inscrita a propósito de este fragmento por José Saura, editor del libro al que se acaba de aludir, aclara que efectivamente se trataría del montaje de *Hamlet* que dirigió Stanislavski. El mismo en el cual Isadora serviría de traductora entre ambos (Duncán, 2005).



**Figura 5.** Gordon Craig. E. *Accis y Galatea* de Glück. Acto II, escena I, 1902.  
Fuente: Craig, G. (2011b). *El arte del teatro*. México: Escenología.

### **Meyerhold y el concepto del cuerpo en escena**

En esta misma línea, Meyerhold (2010b), en su libro *Lecciones de dirección escénica*, retomará inquietudes cercanas a las del arte total, pero incorporando una necesaria articulación afincada en el proceso creativo, como articulación de lenguajes:

En teatro van dirigidos hacia un solo objetivo orgánico toda una serie de artes diferentes. Aunque el teatro es un arte completamente independiente, al mismo tiempo consta de un conglomerado de otras artes. Por ello hay que señalar ante todo que el arte teatral es más complejo que cualquier otro. ¿Qué se fusiona en el arte del teatro? El arte del dramaturgo (arte de la palabra), el arte del director, el arte del músico, el arte del actor. Ante nosotros se muestra en el teatro el arte de la palabra, el arte del sonido y el arte de la plástica. El elemento plástico entra aquí junto con el arte del pintor decorador. El actor entrega a la escena no sólo el sonido de la voz humana, sino el arte del gesto. La finalidad y la tarea consisten en conducir hacia un objetivo orgánico todos estos elementos. (Meyerhold, 2010b, p.45)

José Antonio Sánchez resalta que Wagner utiliza múltiples recursos para suplir las limitaciones de la palabra por medio de la orquesta, que considera refuerza el diálogo interior de los personajes, y recurre también a la “intervención de la plástica” (Sánchez, 2002, p.77). “En cuanto a la plástica, Meyerhold propone una liberación de la misma respecto a la palabra” (Sánchez, 2002, p.77). Se trata de una concepción diferente de la disposición escénica y el diseño de movimientos.

Así mismo, en otro de sus textos, *La escena moderna*, Sánchez (1999) señala que el director ruso recurre en *La tierra encabritada* (1923) al uso de secuencias fílmicas, acompañada de recursos poco usuales para la época, como la inclusión de un andamio con ruedas, un tractor en escena, motocicletas, fuegos de artificio o la música en

directo de una orquesta, así mismo propicia el acercamiento con el público por medio de foros y exposiciones que acompañaban a las obras (Sánchez, 1999).

Meyerhold incorpora las teorías sobre la biodinámica, la expresión corporal de los actores en escena.

El movimiento de los actores es tratado en clave musical y la expresividad del movimiento rítmico y de la danza, hacen innecesaria la escenografía. Frente a la bidimensionalidad del decorado convencional, Meyerhold descubre -como años antes ya lo hizo Appia- la construcción de un espacio tridimensional a partir del propio movimiento actoral. (Sánchez, 2002, p.78)

Pero estas coincidencias se siguen dando con la figura de Craig y la influencia que recibió de su relación con la bailarina Isadora Duncan.

Conocedor de este tema, Harvey Grossman (2016a), en su conferencia *Edward Gordon Craig Presentation*, como último discípulo directo del director de escena, hace hincapié en los vínculos entre Craig y la bailarina Isadora Duncán (1877, Estados Unidos). Más allá de los lazos personales entre ambos, Grossman señala que esta pareja compartía una similar inquietud por las concepciones sobre del Arte, ejercicio frecuente en los artistas de esta época.

Grossman (2016a) también se refiere a la coincidencia entre los recursos escénicos que ambos utilizan, los paneles móviles de Craig y los telones de Isadora. Grossman, recapitula una anécdota contada por su maestro y presente, a su vez, en la autobiografía artística de Duncan (2005), *Bailando en la oscuridad*, en la que Isadora rememora la queja de Craig, cuando la vio bailar por primera vez. Craig pensaba que Isadora había tomado de él su propuesta para el espacio, pues utilizaba grandes telones blancos, similares a los paneles propuestos por el inglés.

En cuanto a la importancia del texto, este quedaba relegado en el caso de Appia y Craig. Para ambos autores, el texto escrito debía poseer suficiente elasticidad para adoptar cualquier dimensión. Y la obra tenía que amoldarse al escenario. (Appia, 2014a, p. 398). Y de igual forma Craig señala también en su caso:

Aunque usted sabe que yo me he distanciado de la creación popular de que el texto escrito es lo más valioso y duradero del arte del teatro, nosotros no vamos a llegar tan lejos y deshacernos aquí de él. Aceptamos que el teatro todavía tiene algún valor para nosotros, y no vamos a desperdiciarlo; nuestra intención es mejorarlo. Por lo tanto, como digo, la producción de efectos más generales y amplios, que traigan la mirada, será lo que añada valor a lo que el gran poeta ya ha convertido en valioso. (Craig, 2011a, p.85)

En *La escena moderna* y a propósito de este equilibrio entre texto y escena, Sánchez comenta el trabajo conjunto que emprenderá Meyerhold con el poeta y dramaturgo Vladimir Maiakoski y que llevará al director ruso a señalar la importancia de un aprendizaje de la escena a la palabra y de la palabra a la escena. (Sánchez, 1999). Lo cual se evidencia en Meyerhold (2010b), cuando señala que “para el director es imprescindible conocer todas las leyes de la dramaturgia. Todos los directores deben saber escribir una obra” (Meyerhold, 2010b, p.155). Ampliando así el concepto de



escritura al campo visual en la escena, para más adelante concluir que “todas las artes que confluyen en el teatro se transforman en artes teatrales” (Meyerhold, 2010b, p.250).

### **La influencia en dramaturgos españoles y el deseo de renovación**

La hipótesis que se presentamos señala que todas estas tendencias europeas, generadas por estos autores y que buscaban incorporar nuevos lenguajes escénicos, llegaron también a España desde los inicios del siglo pasado e influyeron en los dramaturgos más destacados que buscaban renovar el panorama de la escena española. Creemos que existe una clara relación entre las ideas de creadores como Appia o Craig y la importancia del ritmo, de la expresión corporal, de la escenografía, de las sensaciones visuales, en las propuestas avanzadas que surgen en nuestro país.

Podemos iniciar este recorrido recordando la figura de Benavente (1866, Madrid) como precursor del teatro de vanguardia en España. Sintió fascinación por el arte mímico, el mundo circense y los clowns en particular. Aunque tratándose de un autor reconocido otrora, por su teatro de tipo naturalista y burgués, sin embargo, se le considera el introductor de la pantomima en España. Como señala Peral Vega (2008), eran frecuentes sus viajes a París entre finales del XIX y principios del XX y era espectador privilegiado de montajes escénicos renovadores. Y según este mismo autor, “su apuesta por un teatro “desnudo”, mágico en su deseo de ser “verosímil” para consigo mismo y en su carencia total de elementos superfluos, incluso de la palabra” (Peral Vega, 2008, p.48), indica sus influencias. En 1892 publica *Teatro fantástico*, que “puede ser considerada como el manifiesto dramático del modernismo español” (Peral Vega 2008, p.51).

También Ramón Gómez de la Serna (1888, Madrid) recoge la influencia de todo lo que observa en París. Siente especial fascinación por los Ballets Rusos y las danzas pantomímicas de los teatros del arrabal parisino. Todo esto irá apareciendo en piezas, como *El lunático*, *El laberinto*, *Los sonámbulos* y *Tránsito*, fechadas entre 1905 y 1913, y en ellas destacan las acotaciones largas, como indica Peral Vega “en todas las cuales la acción progresa sin mediación de la palabra” (2008, p.70).

La prolífica labor de Gómez de la Serna fue continuada por Gregorio Martínez Sierra (1881, Madrid) en su proyecto del Teatro de Arte y sus representaciones en el teatro Eslava de Madrid, que surgieron a partir del conocimiento de experiencias similares como el Théâtre d'art en París. Martínez Sierra pretendía una idea de arte total, un teatro que englobara todas las artes como la idea de teatro wagneriano y convoca a una serie de dramaturgos, compositores y escenógrafos destacados en el panorama español del momento. En cuanto a su estilo, las obras que se representaban en el Teatro de Arte, se caracterizaban por sus soluciones plásticas (el uso de las sombras chinoscas, colores planos en blanco y negro, etc), escenografías inusuales y no naturalistas y sobre todo la ausencia de palabras en favor del uso del gesto. Es decir, se puede afirmar que el tipo de representaciones más rompedoras en la España de esa época, están en relación con el arte de la pantomima.

Este tipo de iniciativas serán continuadas por Ramón María del Vallé-Inclán (1866, Villanueva de Arousa). Quien, según nuestro criterio, dibujará desde las letras el esperpento, pasando por las didascalias, donde sugiere, por ejemplo, imágenes como las que mencionan a un «farol taciturno». Tendencia que podría venir de una cercanía con el expresionismo alemán, con la que el mítico autor en realidad no tuvo contacto. Mientras que sí conocía tanto a Craig, como a Appia, como brevemente recapitula el libro *Los herederos de Valle-Inclán, mito o realidad* (1997), de Monique Martínez Thomas, donde también se comenta como los textos teóricos de ambos escenógrafos eran ampliamente difundidos para la época.

De igual manera Sánchez (1999) recapitula el descontento de Valle-Inclán, tras el estreno de *Divinas Palabras*, cuyo:

fracaso podría haberse evitado, y el teatro imposible de Valle, como el de Lorca, podrían haberse estrenado si en España hubieran penetrado esas nuevas formas de concebir el espacio escénico, la construcción escenográfica y el manejo de la iluminación que había transformado radicalmente al aspecto de las principales capitales europeas (Sánchez, 1999, p. 32)

Y continúa diciendo Sánchez (2002) en cuanto a coincidencias entre ambos autores:

Lo que se imponía era una exploración de la zona animal, de la zona onírica, de la zona inconsciente, del territorio de sombra. De dicha exploración surgirían en la década de los treinta las propuestas más interesantes para la renovación de la escritura escénica. (Sánchez, 2002, p. 86)

En 1931, Federico García Lorca (1898, Fuente Vaqueros), después de su estancia en Nueva York, hace una primera lectura de una obra escrita en La Habana. *El Público*. (Sánchez, 2002, p.86). Esta obra de corte vanguardista, fechada en 1930, es representativa del tipo de teatro llamado “irrepresentable o imposible”, dado que por su estructura no sigue las pautas clásicas y que precisamente por su estructura, creemos que se puede relacionar con actitudes muy semejantes a las que posteriormente se conocieron como acciones de tipo performativo. Como señala María Clementa Millán, gran conocedora de la obra de García Lorca, y editora de esta edición de *El Público* (García Lorca, 2016), el autor estaba a partir de 1925, en un momento vital y creativo en el cual necesitaba experimentar con nuevos lenguajes y formas y no repetir las fórmulas literarias por las cuales era reconocido.

En su reivindicación de un teatro vivo, Lorca abogaba por la transformación del personaje dramático, que debería desprenderse de sus perfiles de psicología y cartón y aparecer en escena “con un traje de poesía” y al mismo tiempo, dejando al descubierto la sangre y los huesos. (Sánchez, 2002, p.90)

Por último, Sánchez (2002) nos indica que, “el impulso que anima a García Lorca a la composición de las piezas que el calificó como “teatro imposible” es “la búsqueda de libertad” (Sánchez, 2002, p.90), la que había disfrutado tras sus viajes a América, “la reivindicación de la vida más allá de las viejas formas” (Sánchez, 2002, p.90), tan arraigadas en las costumbres de la sociedad española en ese momento.

## **Conclusiones sobre el desarrollo de lenguajes en Europa y la renovación escénica en España**

Por todo lo expuesto en este recorrido se ha pretendido vincular tanto a Adolphe Appia, por su concepción del ritmo y la luz; a Gordon Craig, por su interés en la escena como imagen; Meyerhold, por su sentido de la musicalidad en el cuerpo. Un concepto diferente de la escena en la cual, en algunos casos, se dudaba de la primacía de la palabra, de la hegemonía del texto. Todos ellos, abrazaban desde distintos puntos de partida la idea de un teatro abierto a las posibilidades de otros lenguajes, que repercutía, en mayor o menor medida, también en el cuerpo de los actores.

Este afán de exploración es un signo de principios del siglo XX, los años de florecimiento de las vanguardias. Y en general los artistas, conscientes de su emancipación y autoría, intentaban combinar técnicas, innovar, expresarse ante el reconocimiento de su capacidad, en la búsqueda de lo diferente, novedoso, radical.

La necesidad de superar el nivel de lo racional llevó, (...), a la búsqueda de nuevas formas y nuevos materiales e hizo normal el trasiago de unos procedimientos y técnicas a otros; de la pintura a la escultura, del collage a la fotografía, de la película a la escena... Las fronteras entre las artes desaparecían y unas se veían invadidas por los procedimientos de otras. (Sánchez, 2002, p.68)

Y brevemente podríamos continuar nombrando aquellos artistas y tendencias artísticas que siguieron desarrollando nuevas perspectivas y usos de la escena.

Los pintores futuristas o los artistas rusos como Popova, con sus diseños para la escena, que acentúan el dinamismo y libertad de movimientos de los actores. Todos ellos estaban cambiando el concepto de la escenografía en el teatro europeo desde la primera década del siglo XX.

Imposible no nombrar la personalidad singular de Antonin Artaud o bien la influencia tan directa del surrealismo en las actitudes teatrales. Como es el caso de la obra *El Público* de García Lorca, anteriormente nombrada.

Ni tampoco olvidar lo que significó en la escena teatral francesa, la transgresión causada por Alfred Jarry.

Alfred Jarry lleva a cabo la gran destrucción de la escena finisecular en un teatro simbolista de París, el Théâtre de l'Oeuvre, que acogerá sucesivas destrucciones orquestadas por Marinetti, Apollinaire y sus amigos surrealistas. La destrucción de Jarry abrió, en efecto, el camino a una serie de acontecimientos escénicos de vanguardia difícilmente asumibles como dramáticos, según la comprensión contemporánea de "drama" y que, sin embargo, deberían haber contribuido ya entonces a nuevas conceptualizaciones del mismo. (Sánchez, 2002, p.68)

Pero es inevitable al llegar a este punto, explicar que, en el contexto de España todas estas iniciativas de países vecinos, no tuvieron repercusión y "fueron vanas las tentativas de Valle-Inclán, Gómez de la Serna o Rivas Cherif por aproximarse a una concepción moderna del teatro" (Sánchez, 2002, p.44). Todavía en España tenía más aceptación un teatro fácil, el teatro que representaba dramas burgueses y folletines. Tendrían que pasar años hasta que las ideas proyectadas por los autores comentados

fueran aceptadas. Recogemos de nuevo a modo de conclusión final, las palabras de José Antonio Sánchez, que ilustran la situación en nuestro país.

Ni las reivindicaciones de Pérez de Ayala de una reteatralización del teatro...ni las reflexiones de Ortega y Gasset sobre el medio teatral como espacio de la sensibilidad y la fantasmagoría, ni los ensayos para la revitalización de la pantomima de Gómez de la Serna, ni las provocaciones de Valle Inclán en defensa del modelo cinematográfico, ni los esfuerzos de Rivas Cherif por acercar al público las aportaciones de la vanguardia escénica internacional consiguieron hacer mella en las rancias instituciones teatrales españolas, que finalmente habrían de ganar la batalla. (Sánchez, 2002, p.44)

## CONCLUSIÓN FINAL

Es necesario añadir que, este estudio ha intentado desde la investigación en bellas artes, dar relevancia al trabajo desarrollado para la escena por creadores contemporáneos con una destacada visión plástica y que en su gran mayoría procede de su formación en Arte. Por ello, era necesario echar la vista hacia atrás y realizar este recorrido para recordar a autores que, desde sus proyectos que se pueden definir en su mayoría utópicos y poco llevados a la práctica, influyeron en la rica y variada consideración actual de la escenografía, más allá de la importancia del texto. Y este criterio novedoso fue una guía para los dramaturgos citados, de nuestro país y más allá de nuestras fronteras, que tuvieron en cuenta dar la misma fuerza a la imagen visual, las formas, los volúmenes, la luz y situar estos elementos al mismo nivel que su escritura. Todo ello con el afán de renovar la escena, el escenario, el teatro.

## FUENTES REFERENCIALES

Appia, A. (2014a). *La música y la puesta en escena*. España: Asociación de Directores de Escena de España.

Appia, A. (2014b). *La obra de arte viva*. España: Asociación de Directores de Escena de España.

Baugh, C. (2016). *Chris Baugh on Edward Gordon Craig: Exploding tradition and inventor of the modern stage* [Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/229183017>

Craig, G. (2011a). *Del arte del teatro. Hacia un nuevo teatro*. España: Publicaciones de la Ade.

Craig, G. (2011b). *El arte del teatro*. México: Escenología.

Craig, G. (2011c). *Hacia un nuevo teatro*. España: Publicaciones de la Ade.

CSS Production. (Productores) y Mouchet, L. (1998). *Le visionnaire de l'invisible*. Suiza: Centre national de la cinematographie.

Duncan, I. (2005). *Bailando en la oscuridad*. Madrid: JC Clementine.

García Lorca, F. (2016). *El Público*. Clementa Millán, M. (ed). Madrid: Cátedra.

Grossmann, H. (2016b, julio, 28). *Harvey Grossman: Recollections of Edward Gordon Craig* [Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/203999365>

Grossmann, H. (2016a, julio, 31). *Harvey Grossman: Edward Gordon Craig Presentation* [Video]. Recuperado de <https://vimeo.com/232699580>

Martínez, M. (1997). *Los herederos de Valle-Inclán, ¿mito o realidad?* España: Universidad de Murcia.

Meyerhold, V. (2010a). *El actor sobre la escena*. México: Escenología.

Meyerhold, V. (2010b). *Lecciones de dirección escénica*. España: Asociación de Directores de Escena de España.

Peral Vega, E. (2008). *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939*, Barcelona: Anthropos.

Sánchez Martínez, J. A. (1999). *La escena moderna*. España: Akal Ediciones.

Sánchez Martínez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Roesner, D. (2016). *Musicality in Theater*. Londres: Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9781315597003>