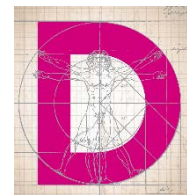


*Digilec* 3 (2016), pp. 1-20

Fecha de recepción: 25/06/2016

Fecha de aceptación: 28/09/2016

DOI: <https://doi.org/10.17979/digilec.2016.3.0.1734>



e-ISSN: 2386-6691

## **EL IDEALISMO ESTÉTICO EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO ANTE LA INFLUENCIA DEL DRAMA MUSICAL WAGNERIANO** A ESTHETIC IDEALISM IN CONTEMPORARY THEATER AND THE INFLUENCE OF THE WAGNERIAN MUSICAL DRAMA

Manuel PÉREZ JIMÉNEZ\*  
Universidad de Alcalá

### **Resumen**

Se describe en el presente trabajo la evolución seguida por la línea idealista en el teatro contemporáneo, para lo que se considera en primer término la sucesión de los dominios estéticos que la integran. En segundo lugar, se lleva a cabo una sistematización de las relaciones entre el pensamiento teatral de Wagner y el Simbolismo; así como de las concordancias apreciables entre el concepto wagneriano de drama musical y el Vanguardismo.

**Palabras clave:** Idealismo; Simbolismo; Vanguardismo; obra de arte total; drama musical.

### **Abstract**

This paper describes the evolution followed by the idealistic line in contemporary theatre, for what is considered first the succession of its aesthetic domains. Second, it carries out a systematization of relations between the theatrical conceptions of Wagner and Symbolism and of the concordances between the musical drama and Avant-garde.

**Key Words:** Idealism; Symbolism; Avant-garde; total work of art; musical drama.

## 1. LA LÍNEA IDEALISTA

En la progresión de las concepciones y realizaciones teatrales durante los siglos XIX y XX, se aprecia la conformación de dos series paralelas, que vienen a ser concreción de las que atraviesan la evolución del arte en su conjunto:

El sistema de la Modernidad artística, instituido dialéctica y culminativamente por el triunfo anticlásico de la cultura romántica, [...] tuvo su primera gran fractura en la irrupción de los positivismos filosóficos, científicos y artísticos con el resultante de la dualización del positivismo e idealismo como corrientes generales. (Aullón de Haro, 1989: 15).

Estas dos grandes líneas, idealista y positivista, se hallan integradas por grandes dominios estéticos que, entre sí, presentan un doble modo de relación, dado por la sucesión de los mismos en el interior de cada serie y, a la vez, por su simultaneidad respecto a los correspondientes de la serie opuesta. Dichos dominios se configuran como amplios sistemas estéticos, que determinan tanto los aspectos formales y semánticos de las creaciones artísticas, cuanto las formulaciones conceptuales que deparan los marcos teóricos correspondientes.

La línea idealista del arte contemporáneo hunde sus raíces en la filosofía kantiana y se genera en la labor conjunta que, en el tránsito del siglo XVIII al XIX, desarrollan en Alemania filósofos y literatos. En su configuración confluyen formulaciones teóricas y creaciones artísticas cuyo origen inmediato ha sido señalado, en relación con el campo específico del teatro, de esta manera:

In early nineteenth-century Germany the dominant philosophers, Kant and Hegel, and the dominant dramatists, Goethe and Schiller, all had in one way or another supported a view of art as idealization, the revelation of universal, eternal truth hidden behind mundane, empirical reality. (Carlson, 1984: 248).

Así, el núcleo de tal posicionamiento estético viene dado por la asimilación del objeto de la obra de arte al plano ideal, el cual, en una primera instancia, se encontraría situado más allá del universo inmediato al que se limita nuestro conocimiento empírico. Si, como hace notar Rebellato (2010: 17), “the cosmic harmony is far deeper and more fundamental than the banal and accidental happenstance of material life”, el arte debe, en consecuencia, reflejar ese ámbito suprarreal habitado por los grandes conceptos del Bien, la Belleza, la Verdad, la Libertad y la Virtud. De igual modo, la idealidad artística presentaría una segunda instancia, que, aunque diferenciada también de la realidad objetiva, adopta ahora una dimensión individual, de manera que, como indica Hegel, “el objetivo del arte consiste en hacer accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano” (Pujante Sánchez, 1992: 163).

La primera gran materialización artística del pensamiento idealista es el Romanticismo, si bien “su inmediata fase preparatoria neoclásico/romántica” hace necesario considerar un estadio previo constituido por el Prerromanticismo, el cual se determina por “el avance hacia lo que llegaría a ser la cosmovisión cultural romántica” y se genera como “consecuencia de una amplia gama de síntomas ideológicos y artísticos

esparcidos en distintos lugares y momentos del siglo XVIII europeo” (Aullón de Haro, 1988: 13).

Sin embargo, la aparición y desarrollo del Positivismo filosófico (especialmente, a partir del *Cours de philosophie positive*, publicado por Auguste Comte entre 1830 y 1842) iba a generar el surgimiento de la segunda de las líneas estéticas contemporáneas y a deparar, así, la primera de las alternancias perceptibles en el desarrollo paralelo de ambas. Nos hallamos ante “la disyunción dialéctica correspondiente al período positivista (realista-naturalista) que subsiguio y se superpuso al movimiento romántico hasta alcanzar el fin de la centuria” (Aullón de Haro, 1988: 12), produciendo con ello la ya mencionada primera gran fractura en el sistema artístico contemporáneo. De este modo, dentro de la nueva línea del Positivismo estético, la conformación de su primer dominio, constituido por el Realismo decimonónico, supondría, no solo la asunción por este de la primacía ostentada en los decenios anteriores por el Romanticismo, así como la subsiguiente desaparición de este último; sino también la reducción de la línea idealista a un cierto estado de latencia, determinado por la creciente preponderancia que, en la línea positivista, estaban adquiriendo progresivamente los dominios estéticos del Realismo y del Naturalismo (Wellek, 1988: 7).

Así pues, con posterioridad al Romanticismo, la línea idealista iba a continuar su evolución, “dialécticamente paralela al positivismo” dominante, a través del “afianzamiento de la cultura del Idealismo que nosotros denominamos progresión de las corrientes idealistas, las cuales artísticamente quedan formalizadas en los extensos fenómenos estéticos llamados Impresionismo (sobre todo, en música y artes plásticas) y Simbolismo (sobre todo, en literatura y especialmente en poesía).” (Aullón de Haro, 1989: 15).

El dominio estético del Simbolismo iba a adquirir una importancia fundamental también en el campo del teatro, materializando en el mismo la vigencia, ahora predominante, de la línea idealista durante los dos últimos decenios del siglo XIX, así como su continuación en los primeros del siglo siguiente. Antes de la eclosión simbolista (y coincidiendo con el apogeo que, en la opuesta línea positivista, estaba alcanzando el Realismo), la mencionada progresión del Idealismo se había sustentado sobre todo en el pensamiento teórico y en la parte, quizá, principal de la creación artística de Richard Wagner<sup>1</sup>, así como en las aportaciones de otros grandes filósofos y estetas, tales como Schopenhauer y Nietzsche<sup>2</sup>.

Partiendo de este marco sucintamente esbozado, el presente trabajo se propone estudiar la influencia ejercida en el teatro por el pensamiento artístico de Richard Wagner,

---

<sup>1</sup> Como hace notar Sánchez Montes (2004: 44), “son precisamente las ideas wagnerianas las que enlazan con el pensamiento de corte romántico” y las que, “a su vez, van a interesar a los simbolistas”.

<sup>2</sup> Wellek estudia el “intrincado esquema” de influencias que se perciben en el Idealismo, señalando que “Nietzsche es un discípulo de Schopenhauer, un apasionado wagneriano y un filósofo clásico rebelde”, el cual se muestra, en la primera fase de su carrera, “fervorosamente influido por Wagner”, cuyas concepciones asimiló “mediante el contacto personal, pero también leyó sus escritos” (Wellek, 1988: 442-443). Por su parte, Grande Rosales (1997: 83) indica que “la reacción idealista” producida en el teatro finisecular deriva del idealismo filosófico, el cual, “ya sea en su versión kantiana, hegeliana o schopenhaueriana, impregna la atmósfera intelectual del siglo XIX”.

para lo que se sistematizan, en primer lugar, los principales aspectos de su proyección sobre el dominio estético del Simbolismo.

Pero, al mismo tiempo, se adopta aquí como hipótesis la determinación, de carácter permanente, ejercida por la concepción wagneriana sobre el desarrollo posterior de la línea idealista. Incluimos, por tanto, en nuestra exposición una segunda parte que aborda las cuestiones suscitadas por la consideración de concordancias apreciables entre el concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk* y el Vanguardismo. La Vanguardia introduce, a comienzos del siglo XX, “la segunda gran fractura” en el sistema artístico contemporáneo, ahora bajo la forma de “una gran revolución artístico-cultural de acelerada y extrema violencia” (Aullón de Haro, 1989: 19). Pese a que el nuevo dominio estético “encuentra su más íntima razón de ser en la ruptura” con los dominios –de una y otra línea– que le preceden y, “por extensión, con el mismo Romanticismo”, la constatación de la presencia en el mismo de aspectos vinculados a la idea teatral wagneriana guiará la discusión acerca de la posible condición idealista tanto de las Vanguardias Históricas, como de la Vanguardia Experimental posterior, teniendo en cuenta, para ello, las objeciones propias de la perspectiva aquí adoptada<sup>3</sup>.

## 2. EL DOMINIO ESTÉTICO DEL SIMBOLISMO

### 2.1. La idea teatral wagneriana en el origen y primer desarrollo del teatro simbolista

Como hemos señalado, el dominio estético del Simbolismo conforma el desarrollo de la línea idealista a partir del penúltimo decenio del siglo XIX y otorga, en el tránsito entre centurias, cierta primacía a dicha línea (incluso si se considera su coexistencia con el dominio estético del Naturalismo, de conformación y desarrollo prácticamente coetáneos). Pues bien, tanto en el origen del Simbolismo, como en el desarrollo del teatro simbolista, corresponde a las ideas estéticas wagnerianas una influencia tan nítida como determinante.

Esta se evidencia ya en el propio nacimiento del movimiento, materializado en el artículo que, con carácter de manifiesto (Wellek, 1988: 33), publica Jean Moréas en la *Revue wagnérienne*, la cual se constituye en órgano de expresión del resurgir de la ópera del maestro alemán en Francia, una vez superados los acontecimientos que, en torno a 1870, afectaron a ambos países de manera tanto conjunta como separada. Alrededor de esta publicación, fundada en 1885, se agrupaban una serie de artistas que hasta entonces se habían acogido al espíritu y al impulso creador del Decadentismo (Gabetti, 1998), entorno artístico cuya superación explícita constituye precisamente el punto exacto de la aparición del Simbolismo. En consecuencia, el mismo surgimiento de este sistema

---

<sup>3</sup> Tal perspectiva es enteramente la de la teoría dramática, esto es, el conjunto de formulaciones mediante las que el pensamiento contemporáneo ha ido definiendo tanto el concepto de teatro, como sus elementos integrantes, como, asimismo, su inserción coherente en los parámetros deparados por los diferentes dominios estéticos.

estético se halla vinculado a Richard Wagner<sup>4</sup>, por cuanto la *Revue wagnérienne*, creada inicialmente para dar a conocer en París la obra del compositor, “was in a real sense the first journal devoted to this movement”, a la vez que se producía “the adoption of Wagner as a guiding spirit” por parte del Simbolismo (Carlson, 1984: 287).

La presencia de la idea artística wagneriana adquiere así una importancia fundamental en la génesis de este dominio estético, en la que confluyen también la herencia decadentista y la preferencia por el símbolo. Este último aspecto ocupará (junto a las correspondencias y a la musicalidad) un lugar central en el concepto de representación artística del Simbolismo, entendida esta en términos de evocación y de sugestión, que desplazan a los tradicionales de reproducción o de simple mimesis.

A través del mencionado proceso de influencia genética y de huella reconocida, se hace evidente que el plano común entre wagnerianismo y Simbolismo es precisamente aquello que sitúa a ambas concepciones artísticas en la misma línea estética idealista. Así, lo que explica, en primer lugar, la referencia de los simbolistas a la idea wagneriana de arte es la perspectiva idealista que esta había adoptado. También el Simbolismo, que rechaza la concepción positivista del arte y del mundo, define el objeto artístico en términos idealistas, ya que la obra debe reflejar una realidad inmaterial. Por ello, Teodor de Wyzewa, uno de los fundadores de la citada revista, describe la función del arte, siguiendo a Wagner, como “to build the holy world of a better life above the world of everyday profane appearances” (Carlson, 1984: 286). Al conformarse como diferenciación explícita de la concepción positivista del mundo y del arte, el Simbolismo adopta como objeto de la creación una realidad de naturaleza espiritual o etérea, tan separada de la realidad concreta como lo estaba aquel plano ideal que constituía el objeto de la representación artística en toda la línea estética idealista.

Sin embargo, aunque las concepciones wagneriana y simbolista coinciden en que la obra de arte debe remitir a la idealidad, esta es definida con algunas diferencias en ambos casos. Mientras que Wagner la identifica con la idea de *volk* o pueblo<sup>5</sup>, el Simbolismo otorga al plano ideal una dimensión más reducida y vinculada a aquello que resulta común a todo ser humano, precisamente por su pertenencia al plano interno e individual<sup>6</sup>. Y, dado que la naturaleza de dicho plano resulta difícil de determinar, los simbolistas recurren a denominaciones indirectas o metafóricas tales como espiritualidad, alma o interioridad humana, entre otras<sup>7</sup>.

La diferencia que acabamos de señalar adquiere un carácter medular y se corresponde con la nítida configuración del Simbolismo como un dominio estético propio, que (más allá de las deudas genéticas y formales mencionadas aquí y reconocidas

<sup>4</sup> La perduración de la influencia wagneriana todavía en 1905 ofrece una muestra relevante en el ensayo *The Ideas of Wagner*, publicado por el crítico inglés Arthur Symons. Contiene una de las “significant contributions were made early in the new century of the symbolist theory of theatre” e incluso “lays out the theoretical bases of Wagner’s work more clearly than Wagner ever did” (Carlson, 1984: 248).

<sup>5</sup> Dicho concepto es formulado en 1849, en el tratado *Arte y revolución* (Carlson, 1984: 254).

<sup>6</sup> En consecuencia, el dramaturgo ruso Leonid Andreyev niega la necesidad de acción externa en el drama. El teatro debe expresar la *vida interior* y buscar el conflicto trágico “en la mente humana” y “en la profunda inmovilidad de la experiencia emocional” (Green, 1986: 355-356). Parecido sentido alcanza el concepto de “lo trágico cotidiano”, formulado por Maurice Maeterlinck (1986) en *Le trésor des humbles*.

<sup>7</sup> Así también, “the inner, spiritual truth” (Braun, 1982: 41), o bien, “the cosmic harmony” (Rebellato, 2010: 17).

ya por sus fundadores) se despliega de modo coherente y universal, extendiendo sus conceptos de arte y sus creaciones a diversas disciplinas, desde la literatura a la música y desde la pintura a las artes escénicas.

Pero lo que aquí importa señalar es, ante todo, que el germen depositado por la tradición wagneriana posee una naturaleza eminentemente escénica, en tanto que viene dado por la denominada *obra de arte total*, de tal manera que, dentro del Simbolismo, resulta ser el teatro el ámbito más directamente afectado por aquella influencia. De esta manera, la deuda genética de carácter general contraída con Wagner por parte del Simbolismo artístico es notablemente más intensa si nos referimos al arte del teatro. En efecto, la *Gesamtkunstwerk*, núcleo del pensamiento artístico wagneriano, es definida por Wagner como *drama musical*. Y, según hace notar Green (1986: 17), “the concept of the *Gesamtkunstwerk* haunted the synesthetic imagination of the Symbolists, and it is natural that the theatre, the meeting place of the arts, should have occupied a central place in their thinking”.

No obstante, la influencia ejercida por Wagner en el Simbolismo teatral se produjo, no de manera inmediata ni uniforme, sino progresiva y dispar, en tanto que vinculada a la propia evolución del teatro simbolista; de modo que su efecto vino determinado por el planteamiento y, en su caso, la superación sucesivos de las paradojas conceptuales y estéticas apreciables en la génesis y en el desarrollo de aquel. La primera y fundamental de todas ellas vino dada por la adopción de posiciones contrarias a la materialidad presente en toda representación teatral, dada la necesidad de hallar medios capaces de expresar adecuadamente la inmaterialidad de su objeto. Para responder a esta y a las subsiguientes contradicciones, el concepto de *Gesamtkunstwerk* procedente de Wagner sirvió repetidamente como recurso o modelo, a través de varias series de posicionamientos estéticos que constituyen otros tantos estadios en el desarrollo de las teorías teatrales simbolistas<sup>8</sup>.

El primero de ellos vino dado por la negación de la misma condición escénica del drama, con el consiguiente cuestionamiento de la necesidad de su representación. A fin de evitar, como se ha dicho, los procedimientos cuya esencia era precisamente material (en tanto que escénica, es decir, requerida por la obligada ostensión que supone el hecho teatral mismo) para representar la incorporeidad de su objeto, estas primeras posiciones atribuían únicamente a la palabra la capacidad de comunicar la realidad a la que la obra se refería, pues dicha realidad, por no ser material, debía transmitirse como sugerida o evocada, antes que como reproducida de manera concreta. De este modo, Wyzewa llegó a afirmar que “a drama, read, will appear to sensitive souls more alive than the same drama given on stage by living actors” (Carlson, 1984: 288). Así también, Théodore de Banville escribió su obra más ambiciosa (*Le forgeron*, 1887) únicamente para su lectura, a la vez que Stéphane Mallarmé alababa dicha creación como ejemplo del mejor teatro posible: el “teatro de la mente” o “espectáculo de sillón”.

---

<sup>8</sup> Como señala Rebellato (2010: 17), “the Symbolists were entranced by the mystical power of words and saw the clumsy materialism of the stage as a barrier to ‘Infinite’. An early clue to a possible Symbolist staging practice came from the work of the composer Richard Wagner, in particular his vision of the *Gesamtkunstwerk*”.

La primacía otorgada a la palabra en estas primeras formulaciones simbolistas procedía de la relativa desmaterialización que, en comparación con el resto de los códigos escénicos, posee el plano verbal del teatro. Pero, en el fondo de tales posiciones, que revisten un carácter a la vez conceptual y estético, alentaba de algún modo la concepción idealista de la que participa la obra de arte total wagneriana.

Ello es así a pesar de la aparente discrepancia respecto a la jerarquía de las disciplinas artísticas, según la cual Mallarmé otorga a la palabra una preeminencia que, solo presuntamente, Wagner habría atribuido a la música. Esta cuestión, de carácter más amplio, que la teoría idealista alemana había venido sistematizando ya desde Hegel, ha sido presentada con frecuencia en términos de oposición, por parte del Simbolismo francés, al énfasis que el pensamiento wagneriano pondría en la música, de tal forma que “Mallarmé disagrees with Wagner’s choice of music rather than poetry as the essential unifying element of the total work of art” (Carlson, 1984: 287).

Pero, si dicha discrepancia podría poner en entredicho la coincidencia que, en el seno de la concepción idealista del arte, existe entre el pensamiento wagneriano y el simbolista (así como, en consecuencia, la influencia genética de aquel sobre este), la realidad es que tal diferencia de criterio es más aparente que esencial, dado que Wagner establece con claridad que es el concepto de drama el núcleo de su noción de ópera y, por tanto, de su concepción artística<sup>9</sup>. Así, en la primera de las tres secciones de que consta su tratado *Ópera y drama* (1851), apunta lo que él considera la falacia principal del género operístico: que el medio de expresión, constituido por la música, se había convertido en el fin; mientras que el verdadero fin de la expresión artística, que es el drama, había sido relegado al papel de simple medio (Carlson 1984: 255). Así pues, la palabra posee un rango de relieve en la concepción wagneriana, dado que es la noción de drama la que articula su concepto de ópera, entendida esta como *Gesamtkunstwerk*, según veremos. De esta manera, la ópera wagneriana se define como un *drama musical*, esto es, como una obra teatral configurada mediante la máxima conjunción de elementos pertenecientes a las diversas disciplinas artísticas.

En conclusión, la palabra queda investida, en la obra de arte total de Wagner, de una primacía que luego elevarían las teorías simbolistas al rango de exclusividad, a través de sus primeras y más radicales formulaciones. Para aquel y para estas, la palabra posee una capacidad superior a la del resto de los códigos escénicos para comunicar la expresión artística, cuyo objeto se inscribe, en ambos casos, en un plano intrínsecamente desmaterializado.

El segundo de los estadios apreciables en las posiciones adoptadas por el Simbolismo teatral para resolver las contradicciones mencionadas manifiesta todavía la perduración de los iniciales planteamientos contrarios a la materialización escénica, por cuanto esta se acepta ahora solo si se produce de manera atenuada y desprovista en lo posible de toda concreción. Se trata, pues, de un conjunto de planteamientos intermedios o eclécticos, que pretenden conciliar palabra y escena. En el marco general de la teoría

---

<sup>9</sup> Edward Braun (1982: 38-39) recoge así una temprana percepción de Charles Baudelaire: “Neither music nor poetry alone, he said, is capable of expressing this reality; music does not speak clearly enough to our intellect, and poetry not delicately enough to our sensibility. Wagner’s *Musikdrama* was a union in which ‘one of the two arts comes into play at the point where the other reaches its limits’”.

teatral simbolista, dichas formulaciones se mostraron ya menos radicalmente antiescénicas y trataron de armonizar el contenido espiritual de la obra con la condición física de su representación. Pero, en todas ellas, la compaginación debía alcanzarse limitando en lo posible la materialidad de la escena. Así, Aurelien Lugné-Poe se refiere a un escenario desnudo, pintado únicamente mediante las palabras del poeta, de modo que, como propone Alfred Jarry, la mente del espectador sea libre para imaginar los detalles espaciales que desee (Carlson, 1984: 293). En tales actitudes, defensoras en último término de la inmaterialidad del teatro, se aprecia, por ello, de manera nítida la influencia wagneriana:

Wagner also provided support for the etherealization of the theatre by his insistence that in his own work external action was subordinated to interior movements of the soul. The process of achieving this subordination, of spiritualizing the art form the naturalists had so physicalized, was the focus of the symbolists in the theatre, both in theory and in practice. (Carlson, 1984: 289).

Así, tanto Maurice Maeterlinck, como los denominados ideorrealistas, o como Camille Mauclair, aportan soluciones destinadas a compatibilizar la referencialidad de la obra respecto a lo concreto y objetivo con su capacidad para remitir a esferas situadas más allá de la experiencia inmediata del espectador. Para ello, proponen la utilización de elementos conciliadores deparados, bien por la propia palabra (réplicas de primer y de segundo grado), bien por los personajes (divididos en figuras centrales y complementarias). Al mismo propósito de conjunción entre los planos referenciales ideal y material responderá también el concepto de *arte teatral*, invocado (con sus correspondientes implicaciones creadoras y escénicas) por Edward Gordon Craig (1987), quien en el ensayo *El arte del teatro*, aparecido en 1905, otorga una formulación teórica a sus postulados estéticos, en términos que

se acercaban mucho al *Gesamtkunstwerk* o *Teatro Total* propuesto por Richard Wagner, en lo que respecta a la unión de la obra de arte teatral y la completa homogeneidad del espectáculo, entendiendo este como la convergencia y unión armoniosa entre un cierto número de elementos auditivos y visuales. (Ceballos 1987: 14)<sup>10</sup>.

De igual manera, dentro de este panorama de teorías conciliadoras entre idealidad y materialidad de la escena, la huella de Wagner se mostró determinante en los planteamientos estéticos de Adolphe Appia. Sus propuestas surgen precisamente como aportaciones a la búsqueda de modos de representación adecuados a la esencia de la *Gesamtkunstwerk*, encaminados a dotar de la necesaria conexión con el plano ideal al conjunto de los códigos escénicos. La conjunción de estos otorga a la música (erigida en elemento rector del movimiento actoral y aun de todo el espectáculo) una función unificadora del conjunto, tal y como se propone en *La mise en scène du drame Wagnérien*, de 1895. En un tratado posterior (*La musique et la mise en scène*, de 1899), Appia confía

<sup>10</sup>A este respecto, Carlson (1984: 304) señala que, con respecto a Wagner y a Appia, el director británico “seeks the same goal: the subordination of all elements to a single artistic vision”.



el deseable efecto uniformador a la iluminación, traspasando así ahora a la luz escénica la función integradora atribuida antes a la partitura<sup>11</sup>.

Como resultado de tales aportaciones, las ideas teatrales del Simbolismo presentan un variado compendio en el que, a lo largo del período que corresponde a dicho dominio estético en la historia del teatro, confluyen diversas formulaciones teóricas y realizaciones escénicas, hasta el punto de que, en su acepción más amplia, el concepto de drama simbolista alberga una pluralidad de denominaciones dotadas de sentidos parciales, tales como tragedia cotidiana, tragedia inmóvil, drama estático, drama metafísico, drama filosófico y obra ideorrealista, entre otras. Sin embargo, bajo tal diversidad, las teorías teatrales simbolistas permiten percibir una identidad común, en cuyo fundamento se halla la esencia idealista presente en la noción de obra de arte total inscrita por Richard Wagner en su concepto de drama musical.

## 2.2. El drama musical como solución de contradicciones: el teatro de arte

Ahora bien, el efecto de la idea teatral wagneriana se intensificaría en el que podríamos considerar como tercer estadio de los planteamientos adoptados para hallar respuestas a las contradicciones estéticas surgidas del binomio idealidad/materialidad ya mencionado. Así, en esta fase culminante del teatro simbolista se percibe un incremento de la influencia de Wagner, dado que el concepto de *Gesamtkunstwerk* se convierte ahora en el centro articulador de las soluciones buscadas.

La necesidad de las mismas se había revelado especialmente intensa en el *Théâtre de l'Oeuvre* (1893), erigido en el principal centro dramático de la estética simbolista, tras la experiencia inicial deparada por el Teatro de Arte, su predecesor (Braun, 1982: 41). La práctica y la recepción cotidianas exigían que el Teatro de la Obra buscara la aceptación, por parte de los espectadores, de las nuevas creaciones simbolistas. En muchos casos, la capacidad de atracción quedaba limitada incluso por la propia configuración de estas obras<sup>12</sup>, mientras que varios teóricos habían ya formulado concepciones que eliminaban de las mismas el dinamismo tensional generado por el conflicto y por su desarrollo como dramaticidad<sup>13</sup>.

Aurelien Lugné-Poe, uno de los fundadores del *Théâtre de l'Oeuvre*, atendiendo a la necesidad de garantizar la supervivencia de la institución y buscando la complacencia de los receptores, había interpretado sus demandas como la inaplazable necesidad de proporcionar al drama simbolista aquello de lo que precisamente había carecido en sus manifestaciones más apegadas al prejuicio antiescénico originario: su capacidad de atraer al público a través de los medios que, para tal fin, son propios del teatro y forman su esencia artística específica. En consecuencia, las representaciones del Teatro de la Obra debían mantener su finalidad de poner al espectador en contacto con la idealidad, esto es,

<sup>11</sup> Véase, al respecto, lo indicado por Carlson (1984: 294), así como, también, el texto “Cómo reformar nuestra puesta en escena”, de Adolphe Appia (1999).

<sup>12</sup> Esta cuestión sigue siendo debatida en la actualidad. Así, Dan Rebellato (2010: 19) escribe: “Maeterlinck’s plays are distinguished by stillness and inactivity, though this is not to say they are not dramatic”.

<sup>13</sup> Entre estas formulaciones, destacan el *drama estático* de Maeterlinck, el *drama lírico* de Blok y el *teatro de la simple voluntad* de Sologub. Véase Michael Green (1986: 6).

con los aspectos espirituales, metafísicos o filosóficos que conforman la vida interior; pero esta misión debía ser realizada ahora con el concurso irrenunciable de la escenicidad y de los elementos que la constituyen. La obra debía ser comunicada, por tanto, en su plena condición de hecho artístico en el que confluyen todo un conjunto de códigos que conforman su comunicación escénica.

Por ello, el teatro debía aunar todos los medios que forman su propia esencia y, entre ellos, los que le otorgan su condición de espectáculo. Pero, al mismo tiempo, la materialidad que inevitablemente aportan a la representación todos estos elementos debía ser superada adoptando una nueva perspectiva: los criterios no serían ya la veracidad y la exactitud figurativa (auxiliadas por el detallismo y la concreción naturalistas), sino los emanados del propósito de evocar y sugerir. En consecuencia, el resultado de la conjunción de todos los elementos escénicos en el espectáculo teatral debía ser la evocación de la realidad a la que se refiere la obra y, de ningún modo, la representación fidedigna de aquella realidad (Carlson 1984: 292).

Pues bien, aquello que precisamente podía contribuir con mayor eficacia a la función evocadora de la obra era el énfasis en su naturaleza estética. El espectáculo simbolista debía ahora organizarse para resaltar su condición de hecho artístico, no para presentarlo como reproducción de una realidad ajena. De esta manera, la artísticidad se convertía en el principal recurso para lograr aquel modo de referencialidad sugeridora que había sido buscado desde el principio por el Simbolismo (Carlson 1984: 292). Por todo ello, la fórmula adoptada por Lugné-Poe para el Teatro de la Obra incluía las notas que conformaban el concepto de *teatro de arte*, presente (si bien, no de manera exclusiva) en distintas manifestaciones del Simbolismo teatral y adoptado como solución conciliadora en la etapa que puede ser considerada como culminación de dicha estética.

Como resulta evidente, el *teatro de arte* muestra su deuda con la idea de *Gesamtkunstwerk* ya en su propia denominación. A través del mismo, la influencia del pensamiento de Wagner retornaba al Simbolismo para constituirse (tras su inicial aportación a la génesis de este dominio estético y su permanente valor de modelo) en la solución llamada a culminar la inminente extensión del teatro simbolista en la escena europea posterior<sup>14</sup>.

De esta influencia ejercida por la síntesis artística wagneriana en la creación teatral simbolista son muestra elocuente las páginas de la publicación *World of Art*, de San Petersburgo, donde se proclamaron hasta 1904 los principales conceptos que habían de impulsar la nueva estética en Rusia, entre los que se incluía “the total work of art in the manner of Wagner” (Carlson, 1984: 313). Una de las consecuencias inmediatas es destacada así por Michael Green (1986: 17 y 18-19): “Rarely in the history of the arts have music, painting, poetry and dance entered into so fruitful a partnership as they did in Russia in these prerevolutionary years”.

---

<sup>14</sup> La ulterior materialización del Simbolismo teatral a través de la vía estética vinculada al concepto de teatro de arte halla una notable continuación en el teatro del *Vieux Colombier* (1913), para cuyo fundador y primer director, Jacques Copeau, corresponde al texto una función preponderante en el espectáculo teatral, como guía y estímulo para la representación (Carlson, 1984: 373). En España, la fórmula del teatro de arte hallaría, entre otras notables aportaciones, una destacada materialización en los trabajos de dirección escénica de Gregorio Martínez Sierra y una brillante culminación en la obra de Federico García Lorca.

Así pues, la *Gesamtkunstwerk* adquiere una importancia determinante en la teoría teatral simbolista, en la que llegó a ocupar un lugar central el principio de *integración* de diversas artes, capaces de mostrar, cada una de ellas, una parte o fragmento de una realidad más profunda y de conformar, en su conjunto, un universo estético completo. Teodor de Wyzewa vinculó este concepto a la huella wagneriana sintetizando su sentido del modo siguiente:

The soul first receives Sensations, which it organizes into Notions, which mixed with other and more powerful Sensations give way to Emotions. Art has attempted to reflect each of these modes of the soul: plastic art the Sensations, literature the Notions, music the Emotions. Wagner has sought, by creating a total work of art, a unity of these elements to reflect the total life of the soul. (Carlson, 1984: 287).

### 3. EL DOMINIO ESTÉTICO DEL VANGUARDISMO

Al abordar este apartado, se hace necesario señalar la singularidad de su planteamiento, no solo en relación con lo establecido en la doctrina común referida a las cuestiones que aquí se discuten, sino, también, desde la coherencia que se pretende en la orientación general del presente trabajo. Desde la perspectiva adoptada en el mismo, la aparición de las formulaciones de la Vanguardia en el umbral del segundo decenio del siglo XX posee un evidente carácter de diferenciación con respecto a las dos líneas del pensamiento artístico que hemos considerado en el período contemporáneo, dotadas ambas de desarrollos paralelos y articuladas en fases que otorgan prioridad a una u otra en cada caso.

En efecto, el dominio estético del Vanguardismo aparece, a través de sus formulaciones explícitas iniciales, como negación tanto de la línea idealista como de la línea positivista. La razón última de esta doble oposición se halla inscrita en la propia concepción del arte de las vanguardias, articulada esencialmente en torno al principio de no figuración. En consecuencia, la Vanguardia en su conjunto se presenta como una radical separación del concepto de mimesis, el cual (a partir de su formulación principalmente aristotélico-horaciana y de su culminación teórica en los sistemas artísticos renacentista y neoclásico) había mantenido una permanencia ininterrumpida, hasta quedar subsumido (y con ello, paradójicamente, potenciado) en el nuevo concepto de figuración elaborado por el Realismo decimonónico y codificado de modo riguroso por el Naturalismo. Las vanguardias, en síntesis, se presentan y definen como sistemas artísticos no figurativos, que inicialmente sustentan su identidad en los principios de inmanencia y de autonomía de la obra de arte, despojada esta de toda referencia a cualquier realidad situada fuera de sí misma. Como proclamó el Futurismo, en la nueva concepción artística,

ninguna lógica, ninguna tradición, ninguna estética, ninguna técnica, ninguna oportunidad puede ser impuesta a la genialidad del artista, que únicamente debe preocuparse por crear expresiones sintéticas de energía cerebral que tengan valor absoluto de novedad. (Marinetti, Settimelli, Corra, 1999: 125).

La no figuración viene a ser, así pues, aquello que otorga sentido a la posición vanguardista, enfrentada simultáneamente a las anteriores líneas idealista y positivista, es

decir, a la concepción del arte como representación, que alienta, de un modo u otro, en las dos líneas estéticas contemporáneas. Y, de modo consecuente con estos postulados, la huella de la obra de arte total se hallaría ausente del concepto de teatro generado por la Vanguardia, dado que la inserción de la idea artística wagneriana en el seno de la línea idealista la convierte, al fin y al cabo, en figurativa y, por tanto, en objeto de rechazo explícito (como todo el arte anterior) por parte de las vanguardias. Así pues, la relación entre el modelo wagneriano y las vanguardias artísticas del siglo XX no puede ser abordada sin tener presente la diferencia esencial entre sus respectivos conceptos de arte: mientras aquel se incluye entre los sistemas artísticos regidos por la figuración, estas se definen desde la inmanencia y autonomía de la obra, a la que despojan de toda referencia a cualquier realidad ajena a la obra misma.

Pese a todo ello, se hace necesario señalar que estos mismos principios generan en las vanguardias posiciones y creaciones coincidentes con la idea de Wagner, de tal manera que resulta posible considerar algún modo de concordancia e, incluso, cierta influencia de carácter general. En efecto, el estado de cosas que efectivamente se produjo resultó sensiblemente diferente al que, en sentido hipotético, se acaba de bosquejar en virtud de su coherencia con el planteamiento seguido hasta el presente apartado de este trabajo. Así, el desarrollo posterior de la Vanguardia significaría una evidente rectificación de aquellos primeros pronunciamientos, hasta el punto de que el dominio estético vanguardista puede ser considerado como la fase siguiente a la que, dentro de la línea estética idealista, había correspondido hasta entonces al precedente dominio estético del Simbolismo<sup>15</sup>.

Esta condición de arte idealista se manifiesta en las creaciones de la Vanguardia en un doble sentido, relacionado, de un lado, con la negación de toda vinculación de las obras a la realidad objetiva; y, de otro, con la configuración de sus universos artísticos, los cuales (a medida que se suceden las distintas vanguardias) se muestran cada vez más referidos a los estratos interiores (y, por lo mismo, inmateriales) que conforman la nueva concepción de los individuos y de los grupos aportada, sobre todo, por las teorías psicoanalíticas y antropológicas.

El punto culminante de esta progresión vendría dado por el Surrealismo, que, a través de su aparición en el tercer decenio del siglo y de su desarrollo durante los posteriores, sirve como solución de continuidad entre las dos fases perceptibles en el dominio estético vanguardista, esto es, una primera constituida, hasta el período de entreguerras, por las Vanguardias Históricas; y una segunda cuyo despliegue se produce en los aproximadamente cuatro decenios posteriores a la Segunda Guerra Mundial y a la que, en su aplicación al campo del teatro, denominamos Vanguardia Experimental.

Antes del segundo gran conflicto bélico, había llegado a su término el desarrollo del dominio estético de las Vanguardias Históricas, en el que el Surrealismo adquiere una

---

<sup>15</sup> Grande Rosales (1997: 92-93) atribuye a Wagner “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 este una denominación genérica de las primeras vanguardias plásticas que intenta expresar una verdad interior subjetiva (y, por ello mismo, incomunicable de ninguna otra manera) desde una práctica teatral que rechaza la plasmación del objeto físico y del mundo visible y se enuncia en términos propiamente antidescriptivos”.

preeminencia que puede considerarse fundada en una diversidad de factores. Destacan, entre estos, la capacidad de incorporar los radicales postulados iniciales de las vanguardias precedentes y muy especialmente (en lo que concierne al teatro) del Futurismo y del Dadaísmo; así como su fecundidad creadora en varios ámbitos artísticos, materializada en algunos de estos mediante una producción extensa y consolidada; y como, finalmente, su ulterior proyección sobre la creación artística de la segunda mitad del siglo XX, una vez salvado el paréntesis bélico.

Sin embargo, tal estado de cosas presentaría una notable excepción en el campo del teatro. Si, en el intervalo de entreguerras, las artes plásticas habían conocido ya la efectiva materialización y el desarrollo del impulso y de los postulados vanguardistas, la aplicación de los mismos al teatro se había limitado a los ámbitos futuristas y dadaístas, quedando detenida en lo que concierne al Surrealismo. En efecto, la vanguardia surrealista manifiesta entonces serios reparos al teatro, los cuales, en el plano anecdótico, depararían a Antonin Artaud (defensor de la posibilidad de un teatro surrealista) el anatema y la expulsión por parte de André Breton y de quienes, como él, negaban tal posibilidad.<sup>16</sup> Dichos reparos, a su vez, impedirían la aplicación de los principios surrealistas al teatro, propiciando así una evidente atenuación de los mismos en el período que precede a la segunda conflagración mundial, hasta el punto de que, durante este, la realidad teórica y práctica de un teatro surrealista bien puede considerarse fracasada, en tanto que no realizada en modo alguno.

De manera paradójica, sería precisamente de Artaud de quien surgirían, no solo el impulso, sino también las vías que iban a conducir a la materialización del Surrealismo en el teatro a partir de 1950. Esta fecha, que es la del estreno de *La cantante calva*, marca simbólicamente el inicio de la aportación realizada en su conjunto por los dramaturgos del Absurdo: la plasmación, sobre la escena, del subconsciente, considerado desde el principio por los surrealistas como la única realidad verdadera y, por ello, digna de constituirse en referente de la obra artística. El camino, señalado por Artaud, iba ser seguido después por el innumerable conjunto de experiencias que revolucionan el campo del teatro durante los años sesenta y setenta constituyendo el dominio estético de la Vanguardia Experimental. Esta supone la culminación del dilatado proceso de implantación del sistema vanguardista que, iniciado con las Vanguardias Históricas, se inserta en el seno de la línea idealista del arte contemporáneo y constituye la manifestación de la misma durante la mayor parte del siglo XX.

El proceso descrito ofrece, así pues, una doble dimensión, ontológica y artística, de la que deriva una completa transformación del teatro contemporáneo: la convicción de que el subconsciente es la verdadera realidad y la pretensión de que esta se constituya en referente único del arte deparan una incansable búsqueda de los procedimientos teatrales más adecuados, siendo precisamente el impulso de dicha búsqueda el que genera la

---

<sup>16</sup> La ruptura “sobreviene en noviembre de 1926, y tomaría estado oficial con la publicación de *Au grand jour*, a comienzos de 1927, folleto que anuncia la exclusión de Artaud y Soupault al mismo tiempo que la adhesión al P.C.F., y que firmarían los principales miembros del grupo (Aragon, Breton, Éluard, Péret, Unik, etc.)”. Junto al peso que, en dicha expulsión, tuvieron “las motivaciones políticas”, Durozoi (1975: 91-92) señala “que a Breton no le gustaban ni el teatro ni los actores, a quienes censuraba por practicar un constante fingimiento, incompatible con la autenticidad exigida a los surrealistas: el autor se enmascara detrás de sus personajes y no expresa directamente sus opiniones”.

renovación, reemplazando los antiguos procedimientos por otros nuevos, que constituyen, en su conjunto, una completa y radical revolución teatral.

A su vez, cada fase de dicho proceso favorece la aparición de la siguiente y contribuye parcialmente, con ello, a la mencionada renovación del teatro. Así, Artaud desvela a los autores del Absurdo el verdadero objeto de la obra teatral y les muestra, además, el valor preciso de la palabra en la escena; al mismo tiempo, lega a la Vanguardia Experimental procedimientos estéticos tan trascendentales en dicha renovación como lo son el mito y la ceremonialidad. Por su parte, Eugène Ionesco, Samuel Beckett y el resto de los dramaturgos incluidos por Martin Esslin (1968) en el *Teatro del Absurdo* llevan a cabo la incorporación sistemática del subconsciente como objeto del teatro y, además, transforman el concepto y la función de la palabra en la escena, una vez asentado que el logos es el principal refugio para el teatro figurativo cuya superación se desea. Así también, finalmente, la Vanguardia Experimental, al incorporar todo este legado, lleva a su culminación el proceso de renovación de los procedimientos escénicos, a través de una doble vía que depara tanto la completa transformación de la función del actor, especialmente a través de la teoría y la práctica del *Teatro Pobre* (Grotowski, 1987); cuanto la del propio concepto de hecho teatral, principalmente a través de las experiencias de los *happening* (Marinis, 1988: 63-88) y de las creaciones del *Teatro Pánico* (Arrabal, 2008).

### 3.1. Parentescos no desvelados: Wagner y las Vanguardias Históricas

Dentro de la fase constituida por las Vanguardias Históricas, el rechazo radical del concepto de arte como representación de una realidad diferente a la propia obra aparece de modo temprano y contundente en el Futurismo y en el Dadaísmo, que realizan las primeras formulaciones relevantes para el arte en general y, también, las primeras referidas directa, aunque fragmentariamente, al campo del teatro (Carlson, 1984: 340 y 343). Es cierto que aquel rechazo se extiende a la doble tradición idealista y positivista del arte figurativo, envolviendo en la misma, por ello, a la propia concepción wagneriana. Sin embargo, los principios mismos que sustentan aquella oposición (autonomía esencial e inmanencia referencial de la obra) conducen a la teoría artística formulada por aquellas primeras vanguardias a postulados y a realizaciones coincidentes en parte con dicha concepción.

En efecto, la radical negación de toda función figurativa para la obra vanguardista (privada así de vinculación con cualquier otra realidad) circunscribe su referencialidad a sí misma, lo que equivale a decir al ámbito artístico, al que pertenece su naturaleza. Esta posición conduce, si bien por un camino distinto, al mismo concepto de intraartisticidad que ya resulta perceptible en la obra de arte total. La reivindicación de lo artístico como ámbito propio del arte resulta, así pues, común a la idea wagneriana de figuración y a los postulados antifigurativos de las primeras vanguardias.

Como resultado, el principio de artisticidad inserto en la esencia del concepto de *Gesamtkunstwerk* se halla también presente en algunas de las creaciones y experiencias llevadas a cabo por las Vanguardias Históricas. Así sucede en las veladas celebradas bajo

el principio de autonomía artística reivindicado con especial énfasis por el Dadaísmo<sup>17</sup>. Lo mismo puede decirse de los dramas sintéticos, que culminan el propósito antifigurativo del Futurismo. En la definición de los mismos (Marinetti, Settimelli, Corra, 1999: 124), se utilizan una serie de propiedades que devuelven el objeto de la obra al exclusivo terreno del arte: “La síntesis teatral futurista no será sometida a la lógica, no contendrá nada de fotográfico, será *autónoma*, no se someterá más que a sí misma, extrayendo de la realidad elementos que se combinan caprichosamente”<sup>18</sup>.

### 3.2. La espectacularidad de raíz wagneriana en el seno de la Vanguardia Experimental

También reviste cierta singularidad la consideración de una influencia wagneriana en la fase culminante de la Vanguardia, si se tienen en cuenta la ya mencionada naturaleza figurativa del drama musical y, en el polo opuesto, el radical propósito antifigurativo que alienta en el surgimiento del dominio estético vanguardista. La Vanguardia Experimental, además, alberga entre sus posicionamientos teóricos y entre sus realizaciones prácticas alguna formulación tan explícitamente diferenciada de la noción de obra de arte total como lo es la del *Teatro Pobre*. Sobre esta última concepción asienta Jerzy Grotowski el impulso renovador, de carácter verdaderamente revolucionario, que hace de su aportación la segunda gran sistematización producida en torno a la idea del actor teatral, tras la que había llevado a cabo Stanislavski en sintonía con la teoría del Naturalismo. El nuevo concepto de interpretación aportado por Grotowski se corresponde con su inserción en el centro mismo del hecho teatral, cuya esencia es ahora definida como la relación entre un actor que se transforma interiormente y un espectador que se halla presente durante el proceso y que resulta afectado por este. Pero, para que este aspecto medular del teatro grotowskiano se haga realidad, resulta necesaria la desaparición o, al menos, la reducción al mínimo del resto de los elementos conformadores del ser teatral. Este, asimilado por lo mismo a un teatro *pobre*, es descrito por el director polaco en términos de contraposición a una concepción teatral tras la que alienta inequívocamente el concepto de obra de arte total wagneriana. En efecto, aunque para definir este concepto, que depara una completa renovación del teatro actual, el ensayo en el que Grotowski expone la parte central de su doctrina no menciona explícitamente a Wagner, la alusión resulta evidente y el teatro pobre se define desde su oposición al teatro “rico” o “sintético”, en los términos siguientes: “Intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas” (Grotowski 1987: 9).

Sin embargo, pese a la contundencia de la formulación grotowskiana, las semejanzas constatables entre las concepciones teatrales de Wagner y de la Vanguardia Experimental permiten variar la apreciación a la que pudiera conducir el estado de cosas

---

<sup>17</sup> “Los dadaístas, como los vanguardistas parisinos y los futuristas italianos, optaron por una superposición de diferentes medios, por una colaboración independiente de los diferentes artistas, es decir, por la interdisciplinariedad, que alcanzó sus máximos niveles de radicalidad escénica en los sucesivos espectáculos de cabaret, veladas, eventos y en las producciones de los ballets suecos” (Sánchez, 1999: 17).

<sup>18</sup> Por su parte, el “Teatro de Variedades” es considerado por los futuristas como “una escuela de sutileza, de complicación y de síntesis cerebral” (Sánchez, 199: 116).

descrito en los párrafos anteriores, revertiendo hacia términos, si no de influencia, sí al menos de concordancia, la relación apreciable entre concepciones artísticas que, al fin y al cabo, se suceden dentro de la misma línea idealista del desarrollo del arte contemporáneo. Nos referiremos sucintamente a aquellas coincidencias en los párrafos que siguen.

La primera de estas se basa en la común utilización del mito en ambas concepciones. Así, la *Gesamtkunstwerk* orienta su referencia ideal hacia una dimensión supraindividual, dada por la esencia común del *volk*. La expresión dramática de dicha esencia debe adoptar la forma del mito<sup>19</sup>, evitando así toda concesión al realismo, según indica Wagner en la segunda sección de *Ópera y drama* (Carlson, 1984: 255). Dicha configuración mítica, única dimensión capaz de aunar idealidad y supraindividualidad, debe proyectarse sobre la obra de arte total a través de una ordenación regida por la ritualidad, en tanto que esta constituye la manifestación propia de la unidad esencial inserta en el ser colectivo de los grupos humanos<sup>20</sup>.

Pues bien, la esencia del mito y su expresión formal como ritual serán posteriormente adoptadas por la Vanguardia Experimental como elementos destinados a separar la obra teatral de su condición de copia o representación de todo referente ajeno a sí misma. Dicha adopción supone la culminación de la búsqueda emprendida por las vanguardias para renovar los procedimientos expresivos del teatro; pero, a la vez, revela un giro, notablemente acentuado, en el largo camino de huida de toda figuración.

Dicho cambio, de gran trascendencia para la evolución del arte vanguardista, se produce cuando el Surrealismo sustituye los radicales principios de inmanencia y autonomía, invocados por las precedentes Vanguardias Históricas, por un modo de referencialidad que, en sí mismo, supone un nuevo concepto de figuración<sup>21</sup>. En efecto, la obra surrealista no carece de referente extra-artístico; lo que sucede es que dicho referente, en vez de venir dado por la realidad (exterior o interior) que el receptor equipara a su experiencia objetiva, aparece ahora constituido por el ámbito del subconsciente. Surge así una nueva dimensión dentro del concepto de figuración artística: las obras surrealistas son figurativas miembro a miembro, pero no lo son en el conjunto resultante de la combinación de los mismos. Como sucede en el ámbito de lo onírico, los elementos presentes en la obra de arte surrealista son representados según un criterio figurativo; pero su conjunción se lleva a cabo de manera inaceptable para la experiencia objetiva del observador, por lo que es la propia coexistencia de los elementos dentro de la obra de arte lo que genera la no figuración.

Ahora bien, el ámbito del subconsciente que constituye así el referente de la obra resulta extendido más allá de lo individual. Siguiendo los principios del Surrealismo,

<sup>19</sup> “Wagner was attempting to develop a new form of art work that would combine music, poetry, design, theatre technology and acting, using myth as its principal medium” (Pickering y Thomson, 2013: 56).

<sup>20</sup> Marvin Carlson (1984: 314) hace notar que una parte notable de los dramaturgos simbolistas rusos (Remizov, Sologub, Ivanov), “drawing more heavily on the German philosophic tradition, particularly Wagner and Nietzsche, began to champion a theatre of spiritual ecstasy and mass participation”.

<sup>21</sup> Pujante Sánchez (1992: 164) cuestionó la desvinculación efectiva entre el principio de autonomía artística y el concepto de mimesis, defendiendo la presencia de la figuración en todo el desarrollo del dominio estético vanguardista. Así, “la acepción de mimesis que cuadra a la obra de arte autónoma se da tan sólo de manera escasa y puntual en el devenir de las propias vanguardias”.



Antonin Artaud amplía los límites del subconsciente, en cuanto objeto del teatro, hasta una dimensión universal<sup>22</sup>. Abriendo así un camino que luego sería recorrido, entre otros, por Grotowski, se acepta la existencia de un subconsciente colectivo, perdurable a través de las generaciones, cuyas manifestaciones evidentes serían los mitos, los tabúes y los rituales de celebración ceremonial<sup>23</sup>, estos últimos convertidos en ordenación preferente de la obra de vanguardia. Dichas manifestaciones del subconsciente colectivo son añadidas por la Vanguardia Experimental a la proyección sobre el teatro de los fenómenos subconscientes individuales, conformando ambas dimensiones un universo cuya esencia se corresponde con la del mito y cuya forma de representación más adecuada debe ser, en consecuencia, una ordenación ritual de la obra de vanguardia.

Así pues, Vanguardia Experimental y obra de arte total convergen en una común concepción de lo mítico y de lo ritual como referente y forma, respectivamente, de la creación teatral. Ello no impide la constatación de una diferencia fundamental en los caminos emprendidos para llegar a aquel punto común: mientras que el drama musical wagneriano adopta la figuración representativa para remontarse hacia un plano ideal asimilado a la esencia transindividual; las obras vanguardistas orientan sus referentes hacia el mito, en cuanto manifestación del subconsciente colectivo, buscando evitar así toda figuración objetiva; y, por lo mismo, aproximan sus formas a la ritualidad, apartándose con ello de toda ordenación regida asimismo por el realismo figurativo.

Un segundo nivel de concordancias procede del concepto de totalidad, presente a la vez en las ideas wagneriana y vanguardista de teatro y vinculado a la idea de *obra de arte total*, definida ya en *La obra de arte del futuro* (1850) como integración, síntesis o convergencia de las diversas artes en un todo orgánico (Grande Rosales, 1997: 90). Pues bien, la imagen plural así resultante puede ser reconocida sin dificultad en la conjunción de códigos escénicos que ocupa un lugar destacado entre los aspectos de la Revolución Experimental vanguardista.

El origen inmediato de esta concepción de la obra como imagen escénica plurisignica se sitúa, nuevamente, en Antonin Artaud y se corresponde asimismo con el propósito antifigurativo que alienta en las vanguardias desde su inicio. Artaud, en efecto, atribuye a la palabra el máximo rango en la supeditación que, con respecto a la realidad extrínseca, había mantenido hasta entonces la obra teatral, por lo que reclama la reducción o eliminación del *logos*, como requisito para liberar al teatro de la servidumbre de la

<sup>22</sup> Tal asunción fue posible gracias a la evolución del campo propio de la psicología: “For Jung there are three levels of the personality: the conscious, the personal unconscious, and the collective unconscious, (...) [the last one] containing the common beliefs and myths of humanity. (...) Jung deduces the existence of the collective unconscious from four factors: instinct, which is inherited; the unanimity of theme in the mythologies from different cultures; the common occurrence of ‘primitive and universal symbols such as are found in myths and legends’; and the delusions of the insane which contain many symbols (like those of death and rebirth) which are also found in mythology” (Courtney, 1974: 71). Por su parte, de entre los muchos pasajes de *El teatro y su doble* en los que Artaud invoca la universalidad del subconsciente, puede ser destacado el siguiente: “El teatro ha de ser igual a la vida, no a la vida individual (...), sino a una especie de vida liberada, que elimina la individualidad humana y donde el hombre no es más que un reflejo. Crear Mitos, tal es el verdadero objeto del teatro, traducir la vida en su aspecto universal, inmenso” (Artaud, 1978: 132).

<sup>23</sup> “El mito era a la vez una situación prístina y un modelo complejo con existencia independiente en la psicología de los grupos sociales, (...) que inspira tendencias y conductas de grupo” (Grotowski, 1970: 19).

figuración. Invocando el ejemplo de los bailarines balineses, Artaud demanda la equiparación de los códigos verbales al resto de los que conforman la comunicación teatral, despojando así a la palabra de la primacía semántica ostentada por el discurso y privándola del privilegio de albergar el ser completo de la obra, cuya verdadera existencia tendrá lugar ahora mediante su materialización escénica (Artaud 1978: 59-76).

El teatro debía recobrar “la vieja idea, en el fondo jamás realizada, de espectáculo integral”, extrayendo de la misma los nuevos conceptos de representación, de recursos escénicos y de relación entre espectáculo y público<sup>24</sup>. La ponderación demandada por Artaud para esta imagen escénica compleja tenía claros precedentes en el concepto de *reunificación* propugnado por Wagner<sup>25</sup>, si bien la idea de un espectáculo integral “de pura experiencia” es formulada por Artaud en términos acordes con su nuevo concepto de teatro de la crueldad. Así, la finalidad de dicho espectáculo “had nothing to do with art or with beauty”, sino con la “reintegración de la vida en sí misma” mediante una visión “alucinatoria de la realidad humana” transmitida al espectador a través de su sistema de sensaciones (Carlson, 1984: 393).

Posteriormente, la imagen escénica compleja, convertida en núcleo conformador de la obra, pasaría de Artaud a la Vanguardia Experimental, que iba a fundamentar en dicha imagen la renovación del hecho teatral y de los elementos que lo constituyen. El concepto de espectáculo se convertiría así en el emblema de la revolución vanguardista, mientras que la concepción wagneriana se percibe con nitidez bajo el impulso adquirido por la imagen en la revolución teatral del siglo XX<sup>26</sup>.

De esta manera, los conceptos de mito y de integración, que, en la fase de la línea estética idealista constituida por la Vanguardia Experimental, se manifiestan como elementos centrales en relación con la plasmación del subconsciente y con la consiguiente renovación de la obra teatral, sustentan, como hemos visto, las concordancias señaladas entre la concepción teatral vanguardista y la idea wagneriana de drama musical u obra de arte total, dada la inserción de uno y otro conceptos entre las notas conformadoras de la *Gesamtkunstwerk*. Como ha sido señalado (Pickering y Thomsom, 2013: 56), “Wagner was attempting to develop a new form of art work that would combine music, poetry, design, theatre technology and acting, using myth as its principal medium”. A su vez, desde una perspectiva complementaria, tan transcendental relación ha sido remitida por Green (1986: 9) al modelo constituido por el teatro griego antiguo: “Wagner looked back

<sup>24</sup> Junto a la integración de los elementos teatrales, Artaud reivindica la conjunción de las diversas artes en varios puntos de su tratado *El teatro y su doble*. Así, el teatro de la crueldad debe “resucitar una idea del espectáculo total, donde el teatro acertará a recobrar del cine, el music-hall, el circo y la vida misma lo que en todo tiempo le ha pertenecido” (Durozoi, 1975: 136 y 151).

<sup>25</sup> “La poesía y la música en el drama del porvenir”, en *Ópera y drama* (Wagner, 2013).

<sup>26</sup> De manera significativa, en el volumen que contiene los principales textos y manifiestos de esta revolución, José A. Sánchez (1999: 18-23) ha puesto acertadamente en relación los conceptos de *Gesamtkunstwerk* y de imagen escénica. En el capítulo “La construcción de la imagen”, traza un recorrido por los orígenes de la imagen escénica como elemento central de la renovación teatral vanguardista. Así, se refiere en primer lugar a un “teatro de imágenes en sentido estricto” que habría sido iniciado por Kandinsky y por Schönberg y seguido por artistas plásticos de las primeras vanguardias. Menciona también la aportación de Artaud y, en el ámbito español, los trabajos de García Lorca como director escénico y las ideas teatrales expuestas por Ortega y Gasset.

to the Athenian theatre and seen in it a profound union of poetry, music, drama, dance and design, the spirit of which he hoped to recapture in the modern *Gesamtkunstwerk*".

Así, las relaciones –que creemos haber constatado aquí– apreciables entre el pensamiento estético de Wagner y las formulaciones vanguardistas que se suceden a lo largo del siglo XX acaban de completar (pese a lo inesperado de algunos de sus aspectos concordantes) el panorama de las influencias, más o menos acentuadas, pero en modo alguno interrumpidas, ejercidas por la idea teatral wagneriana en los dominios estéticos que conforman el desarrollo posterior de la línea idealista en el teatro contemporáneo. Se ha pretendido también, con ello, mostrar la determinación ejercida por aquel pensamiento, no solo en la conformación, sino también en la propia esencia de dichos dominios y, por lo mismo, en la condición idealista de sus postulados y creaciones.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appia, A. (1999). "Cómo reformar nuestra puesta en escena". En J. A. Sánchez: *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, pp. 55-63.
- Arrabal, F. (2008). *El pánico. Manifiesto para el tercer milenio*. Zaragoza: Libros del Innombrable.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Aullón de Haro, P. (1988). *La poesía en el siglo XIX (Romanticismo y Realismo)*. Madrid: Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 15).
- Aullón de Haro, P. (1989). *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*. Madrid: Taurus (Historia crítica de la Literatura Hispánica, 20).
- Braun, E. (1982). *The director and the stage. From Naturalism to Grotowski*. London: Methuen.
- Carlson, M. (1984). *Theories of the Theatre*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Ceballos, E. (1987). "Introducción". En E. G. Craig: *El arte del teatro*. México: Gaceta (UNAM-GEGSA), p. 7-26.
- Courtney, R. (1974). *Play, Drama & Thought. The Intellectual Background to Drama in Education*. London: Cassell & Collier Macmillan Publishers LTD.
- Craig, E. G. (1987). *El arte del teatro*. México: Gaceta (UNAM-GEGSA).
- Durozoi, G. (1975). *Artaud, la enajenación y la locura*. Madrid: Guadarrama.
- Esslin, M. (1968). *The Theatre of the Absurd* (revised and enlarged edition). London: PenguinBooks.
- Gabetti, G. (1998). "Decadentismo". En Bompiani, V. y González Porto, J. (dir.), *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Vol. 1 Movimientos espirituales. Barcelona, Hora, pp. 134-140.
- Grande Rosales, M. A. (1997). *La noche esteticista de Edward Gordon Craig. Poética y práctica teatral*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Green, M., ed. (1986). *The Russian Symbolist Theatre. An Anthology of Plays and Critical Texts* (Translated from the Russian and Edited by Michael Green). New York: ArdisPublishers.

- Grotowski, J. (1987). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Maeterlinck, M. (1986). *Le trésor des humbles*. Bruxelles :Éditions Labor.
- Marinetti, F. T., Settimelli, E. y Corra, B. (1999). “El teatro futurista sintético (1915)”. En Sánchez, J. A., *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal, pp. 121-126.
- Marinis, M. de (1988). *El nuevo teatro (1947-1970)*. México: Barcelona: Paidós.
- Pickering, K. y Thomson, J. (2013). *Naturalism in Theatre. Its development and legacy*, London: Palgrave Mcmillan.
- Pujante Sánchez, J. D. (1992). *Mímesis y siglo XX*. Murcia: Universidad.
- Rebellato, D. (2010). “Naturalism and Symbolism: Early Modernist. Practice. Introduction”. En M. B. Gale y J. F. Deeney, ed.: *The Routledge drama anthology and sourcebook: from modernism to contemporary performance*. London/New York: Routledge, pp. 6-24.
- Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- Sánchez Montes, M. J. (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Wagner, R. (2013). *Ópera y drama*. Madrid: Akal.
- Wellek, R. (1988). *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Vol. 1. La segunda mitad del siglo XIX. Madrid: Gredos.