



CEU

*Universidad
San Pablo*

Escuela Politécnica Superior

**El abandono del presente.
Evolución y revolución en la escenografía
teatral de principios del siglo XX**

Aurora Herrera Gómez
Profesora Doctora

Festividad de San José
Marzo 2012

**El abandono del presente.
Evolución y revolución en la escenografía
teatral de principios del siglo XX**

**Aurora Herrera Gómez
Profesora Doctora**

Festividad de San José
Marzo 2012

**Escuela Politécnica Superior
Universidad CEU San Pablo**

El abandono del presente. Evolución y revolución en la escenografía teatral de principios del siglo XX

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita escanear algún fragmento de esta obra.

© 2012 Aurora Herrera Gómez
© 2012 Fundación Universitaria San Pablo CEU

CEU Ediciones
Julián Romea 18, 28003 Madrid
www.ceuediciones.es

Depósito legal: M-11743-2012

Excelentísimo y Magnífico señor Rector de la Universidad CEU San Pablo, Excelentísimas e Ilustrísimas autoridades académicas, religiosas y civiles, Ilustrísimo Director de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad CEU San Pablo, estimados compañeros profesores, alumnos y amigos.

Señoras y señores:

Gracias por el honor que se me hace al invitarme y pronunciar estas palabras para celebrar la festividad de San José, Patrón de la Escuela. Lo que siento es gratitud, reconocimiento y también una mezcla de temor, respeto y sorpresa, al verme ante ustedes en este salón de actos y en esta casa donde impartimos docencia.

Decir que hemos sido expulsados del presente puede parecer algo extraño y contradictorio. Octavio Paz lo señaló en su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura. Para él, gran poeta y pensador, que constituyó uno de mis maestros y referentes desde que comencé a estudiar Arquitectura, la expulsión del presente era una experiencia que todos habíamos sentido alguna vez. Él la vivió, al principio como una condena y después, como en mi caso, transformada en conocimiento, pensamiento y actuación. La exploración del presente no consiste en buscar en nuestro pasado a la deriva, ni establecer un futuro paraíso de ideas. Uno tiene la sensación de que lo han investigado y disfrutado otros: los alemanes en la Bauhaus, los ingleses con el Arts and Crafts, los rusos en su etapa constructivista o los franceses en su aproximación al dadaísmo. Había que salir a buscarla y traerla para enriquecer y dar sentido a nuestro imaginario personal.

Octavio Paz buscaba la puerta de entrada al presente, quería ser de su tiempo y de su siglo y siempre contaba que había tantas modernidades como sociedades. Aquella actitud siempre me ha influido y sigue determinando mi proceder en la

investigación. Cada uno tiene la suya, la crea y la persigue. Entender o confundir la modernidad con el presente, o simplemente creer que es directamente fruto de la última experiencia artística del momento es algo que siempre me ha preocupado. Llegué a la conclusión de que el presente era el último estadio de la modernidad y que merecía la pena desentrañarlo y perseguirlo.

Entre las últimas generaciones de artistas y arquitectos, la modernidad parece un discurso “dejá vu”, ya visto. La postmodernidad ha pretendido cerrarlo, pero otra vez utilizando el pensamiento y las palabras de Octavio Paz ¿qué es la postmodernidad sino una modernidad aún más moderna? La búsqueda de la modernidad nos lleva a descubrir nuestro pasado y a establecer un puente con el futuro. La tradición, que en la actualidad podíamos contar como una historia casi reciente, se momifica y las modernidades en tiempo real se esfuman, pero juntas establecen un vínculo más poderoso; en definitiva, una construcción de nuestro presente. Las obras de la modernidad que consideran antigua, aunque no la separen más de tres o cuatro años, y el presente moderno se enmarcan en aventuras aparentemente disociadas. Los caminos son distintos pero lo que los une es una sola acción: BUSCAR.

Buscar la modernidad es profundizar en la originalidad, término que también se cuestiona en este comienzo de siglo, en el que impera la copia, el sampleo y la mímesis. Buscar la originalidad nos lleva a reflexionar sobre el origen de las cosas. Para mí, ser moderno representa las dos caras del desarrollo: la evolución y la revolución. En esta lección he elegido mostrar dos posiciones creativas cercanas en el tiempo, que ejemplifican esta dicotomía. El campo de acción elegido es el teatro de comienzos del siglo XX en Europa y en particular, la escenografía teatral de marcado carácter arquitectónico. La escenografía de vanguardia se mostró como un taller de experiencias excéntricas, como rechazo a las corrientes naturalistas que invadieron el campo escénico del siglo XIX.

Por un lado, las experiencias abstracto-geométricas en busca de un arte total, que se desarrollaron como respuesta al realismo y que supusieron un avance evolutivo en la escena teatral del siglo XX. Edward Gordon Craig y Adolfo Appia son los máximos exponentes de esta corriente artística. Los dos tenían visiones diferentes de una misma corriente simbolista. Influidos por el romanticismo alemán, aprovecharían las bases estéticas de ambos movimientos para buscar medios de expresión que les ayudaran a hacer visible lo invisible, a revelar el universo de lo imaginario. El simbolismo estaba en la base del arte y de la vida y su aceptación en el campo del arte teatral permitió expresar lo que está más allá de la realidad

inmediata, reduciendo el universo formal a lo más esencial. Por otro lado, una postura revolucionaria encarnada por los constructivistas rusos, que abogaban por el anti-arte y que trasladaría al artista, escenógrafo o arquitecto al servicio de la industria, transformándoles en constructores de formas.

De personalidad compleja, inmensamente creativa, Edward Gordon Craig fue director teatral, escenógrafo, arquitecto y literato. Ejerció a través de sus ideas, diseños y puestas en escena una influencia decisiva en el panorama teatral del siglo XX. Nos encontramos ante un artista polifónico. Fue capaz de dirigir actores, publicar textos, crear decorados, diseñar vestuarios y modelar con la luz el conjunto de la realización escénica. Fue hijo de la legendaria actriz inglesa Ellen Terry y del reconocido arquitecto y diseñador Edward William Godwin, figura decisiva en la construcción del movimiento moderno en Inglaterra y autor, entre otras obras, de la famosa Casa Blanca y de la Casa de Whistler. En Edward Gordon Craig confluyen los dos universos que representaban sus padres, el nativo reflejado por su madre, que le acercó al teatro, y el electivo en homenaje a su padre, a través del cual la arquitectura invadió su imaginación creativa. Ambas personalidades fueron necesarias en la construcción de su propia personalidad y colaboraron en su formación emocional.

Su trabajo como actor fue muy innovador; se impuso a sí mismo un fuerte control sobre sus resortes emocionales. Proponía serenar el rostro para que no se mostraran de una forma directa las pasiones que anidaban en el personaje. Craig creía que un actor ideal sería aquel que poseyera aptitudes naturales, donde la mente tenía que establecer el dominio sobre la naturaleza. Ello era posible utilizando la máscara, un rostro imperturbable que no dejara traslucir ningún combate interior. El movimiento del rostro tenía que estar controlado por la inteligencia. Nos encontramos con una dualidad exterior-interior, la naturaleza como fuente de inspiración y control de las propias emociones desde la mente.

Gordon Craig debutó en escena en 1878, a los seis años de edad, y la abandonó en 1897, poniendo fin súbitamente a una exitosa carrera, cuando además era aclamado por la crítica. En 1898 decide dedicarse al grabado y la dirección teatral y funda su primera revista 'The Page' donde dará a conocer su obra gráfica y sus ideas. William Nicholson y James Pryde, dos grabadores que llegaron a ser dos grandes artistas en Inglaterra a comienzos del siglo XX, le enseñaron la técnica de la xilografía. Ésta reveló a Craig un arte que rechazaba la reproducción detallista de la realidad. Aprendió la importancia de la línea, el gusto por la mancha y una

manera de buscar lo esencial, de simplificar logrando que en la composición existan unas formas dominantes, unas masas elementales.

La xilografía implicaba una economía de medios que le permitía crear equilibrios simples y expresivos y así descubrió el valor significativo del negro, no como simple contorno del dibujo sino como animador de superficies. A partir de 1896, Craig empezó a exponer bocetos para obras teatrales, una nueva forma para él de concebir el universo escénico. Su producción en el campo del dibujo fue tan numerosa, que varios historiadores y críticos de arte no vacilaron en considerarlo más artista plástico que hombre de teatro. Sus dibujos escénicos fueron profusamente publicados, sobre todo en sus revistas 'The Page' y 'The Mask'. Tuvieron una gran influencia en muchos directores de escena.

La primera obra de teatro realmente importante que Craig puso en escena fue 'Los Vikingos de Helgeland', de Ibsen, en 1903; obra producida por su madre Ellen Terry. Una parada en la mitología nórdica, la iluminación, la escenografía y el vestuario estuvieron completamente controlados por Craig. La atmósfera negra y brumosa, con juegos de luces moradas sobre las rocas grises.

En la primera escena, una gasa cubría la apertura del proscenio y la iluminación distanciaba a los espectadores de los actores, que aparecían vestidos de un mismo tono con variaciones de grises. Craig eliminó los viejos pliegues de la escenografía decimonónica, con un telón de fondo pintado. Las luces de pie fueron reducidas al mínimo y la luz caía desde arriba. El vestuario fue diseñado artísticamente, como si fuera parte de un cuadro, sin buscar efectos individuales, sino de conjunto, algo que en sí mismo suponía una gran innovación. El color era usado en combinación con el movimiento del escenario. Llegó a utilizar ocho tipos de grises en los trajes y capas semicirculares de fuertes colores.

En cuanto a la escenografía, había un plano inclinado para ayudar al reagrupamiento adecuado y evitar que todos los actores se reunieran en el centro del escenario. Una estructura sólida en forma de roca servía a los actores para subirse a recitar. El tratamiento que Craig dio a la obra constituía un intento de humanizar la leyenda, otorgar rostros individuales a los héroes y darles preocupaciones humanas, a pesar de que el sumario de la trama era exageradamente violento. La esencia del drama de Ibsen era un combate alegórico entre el paganismo y el cristianismo.

En 1904 Craig visita Berlín, invitado por Harry Graf Kessler y realiza proyectos escenográficos para Otto Brahm, Eleonora Duse y Max Reinhardt. En diciembre de este mismo año conoce a Isadora Duncan, la bailarina norteamericana que por aquel entonces ya empezaba a ser reconocida en Europa. La relación amorosa que sostuvieron durante unos años pertenece por derecho propio a las grandes historias de amor, en las que un artista encuentra en una mujer a su musa inspiradora.

Isadora Duncan creó una técnica distintiva que recogía en parte las influencias de Francois Delsarte, profesor de teatro y canto y filósofo francés, que había desarrollado en el siglo XIX un método pensado originariamente para que los actores y las actrices conectaran mente, alma y gestos a la hora de interpretar. Ideó una serie de ejercicios que ayudaban al individuo a tener un concepto más claro de su cuerpo en el espacio. Formulando ciertos principios de la estética que aplicó a la expresión dramática, fijó un sistema que coordinaba la voz con los gestos de todas las partes del cuerpo.

La segunda personalidad decisiva en Isadora Duncan, y por consiguiente en Edward Gordon Craig fue Lōie Fuller. Sus danzas de tradición metamórfica y sus coreografías dan lugar a una verdadera revolución estética. Lōie Fuller creó una serie de danzas donde su figura se transformaba en flores, pájaros o mariposas, bajo el absoluto dominio de la luz coloreada, llegando a ser para muchos de los intelectuales de su época la encarnación física de una idea. Craig, necesitado de ideas que le nutrieran intelectualmente, halló en Isadora Duncan y en sus influencias el alimento espiritual del que precisaba.

En 1905 Craig publicó su primer texto teórico importante, 'El Arte del Teatro', a modo de un diálogo platónico entre un director escénico y un miembro del público. Este texto fue ampliándose con otros, hasta convertirse en un libro que se publicó en 1911 con el título 'Sobre el Arte del Teatro'. Su publicación tuvo una repercusión notable. Craig insistía en la unidad de la obra teatral. Él no habla de pintura sino de líneas y colores; no habla de poesía sino de palabras. Insistía en que la obra teatral esta hecha para ser vista antes que para ser comprendida.

Este mismo año publicó el primer número de la revista 'The Mask', donde escribió durante doce años ensayos de teorías sobre el movimiento del teatro, el diseño de escenarios y la función social del drama. Como instrumento para cambiar las ideas más tradicionales que imperaban en el mundo teatral, tuvo como propósito desde el principio no solo informar, sino revolucionar. Según Gordon Craig el teatro del futuro solo podía encontrar fuentes en las tradiciones

teatrales olvidadas. 'The Mask' se preocupó así mismo, por el teatro más contemporáneo, juzgando las puestas en escena de su tiempo.

La escalera proyectada en 1905 constituye la primera etapa de una búsqueda fundamental en materia de escenografía, donde se conjuga arquitectura y movimiento, unicidad y multiplicidad, permanencia y variabilidad. Su interés por la arquitectura le llevó a reflexionar sobre la manera en que podría hacerla vivir como elemento dramático. Con la escalera, Craig propuso lo que llamó 'Drama de Silencio', cuatro esbozos que dibujó, correspondientes a cuatro fases de una acción dramática; cuatro estados de ánimo. La escalera es un símbolo de vida, de ascensión, de lucha, de posibles reencuentros; comunica y separa al mismo tiempo. El punto de partida de Craig es el lugar mismo de la acción.

Siempre bajo el dominio de la escalera, en la primera acción, unos niños juegan; en la segunda, unos jóvenes parecen bailar sobre la terraza; en la tercera, aparece un hombre que se esfuerza por encontrar su camino en un laberinto trazado en el suelo, mientras que en lo alto de la escalera, una mujer le observa; en la última escena, un hombre preocupado se apoya en el muro de la derecha y el suelo aparece iluminado por una luz cálida procedente de unos ventanales situados en la parte superior, donde se perciben las sombras de un hombre y una mujer.

En la concepción de estos bocetos, Craig utilizó sus principios de sugestión simbólica, de estilización y simplificación arquitectónica. Compuso la escalera como un escenario en el que los protagonistas son los personajes y los lugares. Actores, decorados y luces participan directamente en la evocación de este drama simbólico, que a pesar de la ausencia de palabras constituye una tentativa de teatro total. Situando estos cuatro ambientes en un solo lugar, Craig muestra su deseo de una escena única que sirva para todo; un drama susceptible de animarse.

Gordon Craig experimentó con el diseño de dispositivos escénicos como el Asphaleia System, un suelo que podía ser alzado en parte o en su totalidad y que permitía la adaptación a diferentes situaciones espaciales. También diseñó un sistema de biombos que le permitían transformar planos unidos por bisagras en volúmenes de diferentes proporciones, que se podían cambiar a lo largo de la acción. Su sobriedad y su disposición hacen que el espacio se materialice y defina por el vacío que crea entre esas cajas. Los volúmenes pueden elevarse y quedar suspendidos a diferentes alturas. Su movilidad permite metamorfosis constantes del espacio, transformándolo en una sucesión infinita de lugares diferenciados.

Craig sustituye la estética de las proporciones por una estética en la que lo importante es la percepción de la regularidad de los sólidos geométricos, incentivando la potencia sugestiva que ejercen sobre los sentidos. Introdujo asimismo el concepto de la retícula, que anunció, entre otras cosas, la voluntad del silencio del arte moderno. La retícula es una estructura que transmite un carácter antinatural y fuera de la realidad. Es la imagen del arte cuando este vuelve la espalda a la naturaleza. No es el resultado de la imitación sino de la determinación estética; una manera de dar relevancia a la esencialidad primaria. En definitiva, un clasicismo traducido a un lenguaje abstracto.

En 1908 Edward Gordon Craig acepta la invitación de Konstantin Stanislavsky, director del Teatro de Arte de Moscú, para montar Hamlet. De todas las obras de William Shakespeare, Hamlet había sido y era la mayor obsesión de Craig. Aprovechó ideas que en diferentes épocas, le habían surgido sobre ella. Hamlet sería la obra más cuidadosamente preparada de toda su producción. Profundizó sobre las posibilidades del movimiento en el escenario, introduciendo una experimentación cinético-lumínica que ponía en evidencia el papel del tiempo en la acción escénica. La dificultad consistía en ejecutar los movimientos de los volúmenes o las pantallas, para que recibieran una luz cambiante con el fin de producir una suerte de música visual.

La obra pasó a ser en la historia del teatro una de las grandes referencias escénicas a nivel mundial. Sus famosas mil escenas en una habían, por fin, podido edificarse. Jóvenes artistas rusos asistieron a la representación. Entre ellos se encontraba Serguei Eisenstein, que años después dirigiría 'El acorazado Potemkin' y que trasladaría en su famosa escena de la gran escalera el legado de Edward Gordon Craig. Hamlet fue estrenada cuatro años después, el 8 de enero de 1912 en Moscú. Dos meses más tarde, en esta misma ciudad y en una exposición organizada por el grupo recién creado bajo el nombre *La Queue de l'âne*, que se rebelaba contra la influencia de los cubistas parisienses y los expresionistas alemanes, Casimir Malévitch y Vladimir Tatline presentan sus pinturas junto a los primeros cuadros rayonistas de Larionov y Gontcharova. Desde 1913 hasta casi el final de la década, Vladimir Tatline realizó los famosos contrarrelieves. En diciembre de 1915, Kazimir Málevitch expone su 'Cuadrado negro sobre fondo blanco' y publica su ensayo 'Del cubismo y del futurismo al suprematismo, el nuevo arte pictórico'. La influencia que ejercen estos dos artistas sobre la escena creativa en Rusia es de todos conocida.

Durante tres años una intensa actividad no objetiva se desarrolla en el círculo artístico soviético. En paralelo, se va forjando un movimiento creativo que practica el anti-arte y que toma sus raíces en el funcionalismo, cubismo y futurismo de principios del siglo XX. Este movimiento tiende a hacer del artista un conceptualizador de formas al servicio de la tradicional industria. El arte aplicado es sustituido por la búsqueda de la buena forma, aquella que pueda construir el artista ingeniero. Numerosos artistas abandonan la pintura de caballete para consagrarse al diseño, mientras que los arquitectos imaginan espacios funcionales para las clases obreras.

Durante 1917 el país se revoluciona, no solo dando el poder a los bolcheviques sino convulsionando las bases de la industria creativa de occidente. Se germina el constructivismo, una de las corrientes de vanguardia más significativas en la historia del arte moderno, así como en otros núcleos excéntricos al núcleo central de la plástica como son la arquitectura, el diseño gráfico y el teatro. En este último, logra alcanzar su máximo exponente. Entre 1918 y 1921 emerge el constructivismo en el teatro, basando su investigación a nivel escénico sobre las formas constructivas y las ideas productivistas. Desde 1922 hasta 1926 se cifraría el punto culminante del movimiento en el teatro, sometido a un planteamiento teórico profundo. En los últimos años de la segunda década del siglo XX y con la llegada de Stalin al poder, el constructivismo se pone en cuestión hasta ser reprimido física y conceptualmente.

El teatro supuso para los constructivistas su tierra prometida, el lugar más idóneo para unir el arte y la producción, donde una constante experimentación formal se ligaba a una dimensión ideológica y social. Dos directores teatrales, Vesvold Meyerhold y Alexander Tairov, se erigen como las figuras determinantes en el panorama teatral de esos años. Meyerhold, actor como Craig o Stanislavsky en su juventud, desarrolló los principios teóricos del *teatro de la convención consciente* y la biomecánica, en los que propone un tipo de interpretación directamente anti naturalista, basada en la estructura rítmica y en una disposición espacial del escenario, en el que el proscenio se convierte en el área de actuación fundamental.

Sus ideas tuvieron un gran impacto en otras disciplinas artísticas. Pintores como Alexander Vesnine, Lyublov Popova, Varvara Stephanova, Vladimir Dimitriev, Lev Chestakov o Isaac Ravinovich colaboraron como escenógrafos en las obras de Meyerhold. Tenían la oportunidad de incorporar el objeto construido al escenario, jugar con la luz para pintar el espacio y construir una nueva escena

teatral que cambiaría las bases de la escenografía tradicional. Los escenarios se llenan de andamios, grúas, escaleras, rampas, ascensores, tractores, luces y focos de aviones. Una nueva era comienza.

En 1921 Meyerhold dirige 'El amanecer', considerada como la primera representación pre-constructiva. Eligió como escenógrafo a Vladimir Dimitriev. La escenografía se compone de una escena con varios niveles precedidos de un proscenio y precedida, a su vez, por una escalera circular. En el centro de la escena, una columna. Apoyados sobre dos grandes cubos pintados de formas geométricas, otros cubos van saliendo durante la representación. Suspendidos, aparecían triángulos, pirámides y semicírculos pintados de color gris, rojo, plata y dorado. Un arco metálico y un gran triángulo también metálico dominaban la escena. Estas formas estaban a travesadas por cuerdas, telas, metales e hilos, recordando representaciones pictóricas de la primera década o contrarrelieves de Tatline. Buscaban una tensión entre líneas y superficies, pero a diferencia de la pintura o los contrarrelieves que cobraban una dimensión decorativa en la escena, funcionaban como elementos constructivos o industriales, que permitían hacer ensamblajes y equilibrar fuerzas para dar estabilidad al escenario.

Vestidos de formas geométricas puras confeccionadas con telas metálicas, sin maquillaje ni pelucas y con movimientos amplios y lentos, los actores recorrían el escenario declamando de forma empática y grandilocuente. El espectáculo tocaba el ánimo de la población: muerte patética de los héroes, fraternización del pueblo y los soldados recubiertos de carteles de propaganda. Los espectadores se colocaban entorno a los escenarios, los actores entre los espectadores, los martillos de los trabajadores golpeando la columna central mientras cantaban himnos revolucionarios. Todo el teatro participa en la acción, es el comienzo de una nueva forma de hacer teatro, donde los espectadores se convierten en actores de la gran representación.

Meyerhold afirma que el teatro del futuro debería sustentarse sobre el culto al ejercicio físico, al juego, la simplicidad, el sol y la amistad y que necesitaba abandonar su espacio tradicional para representarse en las plazas, las fábricas o los talleres. Eran los principios del 'Octubre teatral', impregnado en esta primera etapa por las ideas del teatro-fiesta tan queridas por Meyerhold en la época pre-revolucionaria.

Durante el verano de 1920, Meyerhold solicita a Vesnine y a Popova realizar con su compañía un proyecto de masas grandioso, que debería tener lugar en

Moscú, los Campos Khodinski, para centrar la fiesta del primero de mayo de 1921. La representación se debería realizar en dos diferentes lugares que simbolizarían por un lado, la fortaleza del capitalismo y, por otro, la ciudad del futuro. Una representación, según Meyerhold, de un mundo mecanizado. La fortaleza del capitalismo estaba representada a la izquierda y la del futuro a la derecha. El público debería ver cómo, poco a poco, las tropas revolucionarias rodeaban y vencían a la fortaleza del capital, que estaba representada por una serie de conos y paralelepípedos pintados y con colores degradados. Este amontonamiento de formas abstractas se encontraría estabilizada por un juego de cables, que hacían del todo un conjunto. La ciudad del futuro también recurría a la abstracción formal, pero diferenciada por la introducción de construcciones de estilo industrial: grandes triángulos construidos como ensamblajes industriales, puentes metálicos y arcos estructurales. Dos concepciones del mundo opuestas, las formas pintadas del capitalismo frente a las obras construidas del futuro.

Esta obra reúne todo el debate composición-construcción que los artistas sostenían en este momento. Los cables eran sostenidos por dos dirigibles y soportaban banderolas, celebrando la tercera internacional, el proletariado unido. Este enorme espectáculo debía movilizar a 3.000 figurantes, 200 caballos, 5 aviones equipados con proyectores para la representación nocturna, trenes, tanques, ambulancias, asociaciones de gimnastas y destacamentos de escuelas militares. Después de haber sitiado a la ciudad capitalista, los aviones rodearían con sus faros iluminando a una ciudad ya vencida y transformada en una ciudad emergente de la humareda luminosa.

Esta representación nunca pudo llevarse a cabo. La falta de medios y la complejidad técnica la hicieron inviable. Marcó el tono de futuras representaciones a nivel colectivo y a diferencia de lo esperado por su director teatral, tuvo una inmensa influencia en los artistas plásticos del siglo XX. Todavía su repercusión se deja ver en creadores contemporáneos, sobre todo en el campo de la escultura y la arquitectura.

La obra paradigma del constructivismo fue 'El cornudo magnífico', dirigida por Meyerhold y en la que Lyublov Popova fue la encargada de realizar la escenografía. El espectáculo fue montado en tres días y la interpretación de la pieza se centra en el tema de la rebelión de Nora contra el medio burgués que la oprimía. Se reutilizaron viejos decorados por falta de presupuesto. Cinco ayudantes de dirección, entre los que se encontraban Serguei Eisenstein y bajo las directrices

de Meyerhold se ocupaban de la puesta en escena. Los escenarios reciclados cumplían una función simbólica, antiestética. Se utilizaron proyecciones sobre dos pantallas violentamente iluminadas en rojo y violeta, respectivamente.

El argumento es una intriga, mezcla de crueldad y espíritu burlesco. En un molino Stella espera la vuelta de Bruno, el carpintero. El primo de Stella, Petrus, es invitado a pasar unos días en casa de la molinera. Bruno manifiesta a todos su amor por Stella, que en un momento de locura, manda desnudar. Petrus la mira sorprendido y Bruno es presa de una violenta y tiránica reacción. Invita a todos los hombres del pueblo a entrar en la cama de Stella, persuadido de que aquel que le desobedezca será el que la ama. Stella, para demostrar su buena fe a Bruno, se presta a este juego con sumisión y desesperación.

Meyerhold hace un espectáculo llamativo, muy atrevido plástica y espacialmente, que raya, desde el punto de vista argumental, con la vulgaridad y donde pretende contrastar la obsesión de la pureza con la violencia sensual. El recurso de los movimientos biomecánicos de los actores y cinéticos del escenario cobra una especial relevancia. La escenografía contaba con plataformas montadas sobre estructuras, por donde subían los actores mediante una escalera lateral, bajando después por un tobogán. Detrás, en un descansillo, había una puerta batiente que servía para un juego de salidas y entradas a la llamada habitación de Stella. Se suprimió el telón. Toda la construcción estaba hecha con montantes de madera ensamblados con elementos metálicos.

La escenografía evoca las pioneras construcciones constructivistas de laboratorio, o los quioscos y tribunas de Klucis. Basada en un solo cuadro de acción podría itinerar a otros teatros o representarse en el espacio público. Nunca había sido presentado un dispositivo escénico deliberadamente hostil a las reglas de la estética decorativa tradicional.

El 24 de noviembre de 1922 Meyerhold estrena 'La muerte de Tarelky', parte de una trilogía de Soukhovo-Kobyline que representa la revancha de Tarelkine contra Vanavine. La obra es una bufonería trágica, cínica y cruel que simboliza el sentimiento de querer poner a toda Rusia entre rejas, una hipérbole fantástica de la violencia y el poder autocrático. Tarelkine, injustamente penado, se hace el muerto tras recibir torturas para escapar de los carceleros y vengarse de Vanavine, que había robado dinero. Al final de la obra, Tarelkine desaparece por un trapecio.

Meyerhold recurrió de forma sistemática a juegos circenses, trucos y juegos acrobáticos que pretendían, por compensación, desdramatizar la obra rozando la acción en un espectáculo de feria. La concepción de la escenografía y dispositivos escénicos fueron encargados a Varvara Stepanova, mujer de Rodtchenko. Elaboró una serie de juegos móviles basado en cajas con barras, trapecios y dispositivos propios del circo. A diferencia de la máquina fija que diseñó Popova para 'El cornudo magnífico', los objetos de Stepanova estaban dispuestos para ser manipulados separadamente y distribuidos por diferentes partes del escenario. Esta obra fue un fracaso para Meyerhold a nivel de crítica y público y con ella comenzó la transformación y decadencia de sus realizaciones hacia una corriente más abstracta. Meyerhold murió, en 1942, víctima del régimen estalinista, tras una persecución política e ideológica que sesgó unos años antes la vida de su esposa.

En el lado opuesto a Meyerhold, Alexander Tairov dirige algunos de los más reconocidos espectáculos constructivistas, fiel a su concepción estética del teatro y no adhiriéndose a las corrientes productivistas que planteaban el abandono del arte. Desde su teatro de cámara pudo dirigir numerosas obras de carácter constructivista, pero marcadamente esteticistas. Bajo su dirección invitó a artistas plásticos como Alexandra Exter, George Jaculov o Alexander Vesnine.

En noviembre de 1923 se estrena la puesta en escena constructivista más conocida de todo este periodo: 'El hombre que fue jueves', basada en una novela de carácter fantástico de Chesterton; un texto que habla de la frontera entre el sueño y la realidad. Tairov llama a uno de los hermanos Vesnine, en concreto a Alexander, para que diseñe la escenografía. Evoca un decorado urbano de carácter industrial, donde aparecen numerosos carteles, luces coloreadas y dispositivos mecánicos pesados y sofisticados desde el punto de vista de su diseño. No hay que olvidar que los hermanos Vesnine fueron arquitectos de gran trascendencia en esta época. Construido en madera de sección cuadrada con ensamblajes metálicos, tenía cintas rodantes en horizontal, espacios a diferentes niveles transformables comunicados por ascensores que transportaban a los actores muy rápidamente en vertical, donde se establecían diferentes acciones en paralelo. La construcción era muy masiva y ocupaba todo el proscenio y embocadura.

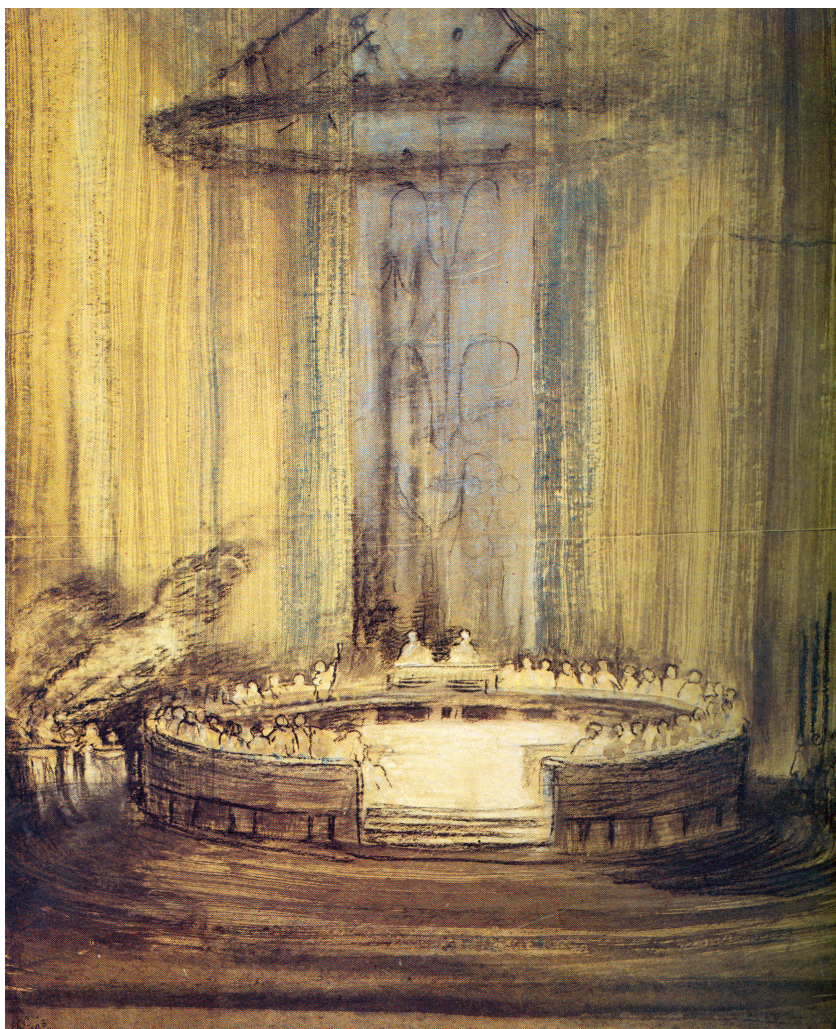
Después de las representaciones de ‘El cornudo magnífico’ y ‘El hombre que fue jueves’ las contradicciones inherentes estallaron en el seno del movimiento constructivista teatral. El movimiento antiartístico y la concepción del arte como un laboratorio de experiencias de carácter total y experimental chocaron desde sus comienzos. En paralelo, su influencia se había extendido a Francia, Alemania y Estados Unidos. El interés que las escuelas de arquitectura de estos países tuvieron en el constructivismo fue enorme; tan grande que aún sigue ejerciendo su influencia.

A finales de 1929 el constructivismo fue progresivamente atacado por formalista y cosmopolita y además por entender que dejaba con una gran libertad creativa a sus creadores. El poder totalitario bolchevique eliminó el constructivismo; la utopía artística fue condenada; los principales representantes constructivistas fueron víctimas del Estado. Se manifestó la imposibilidad de aproximar el arte y la política.

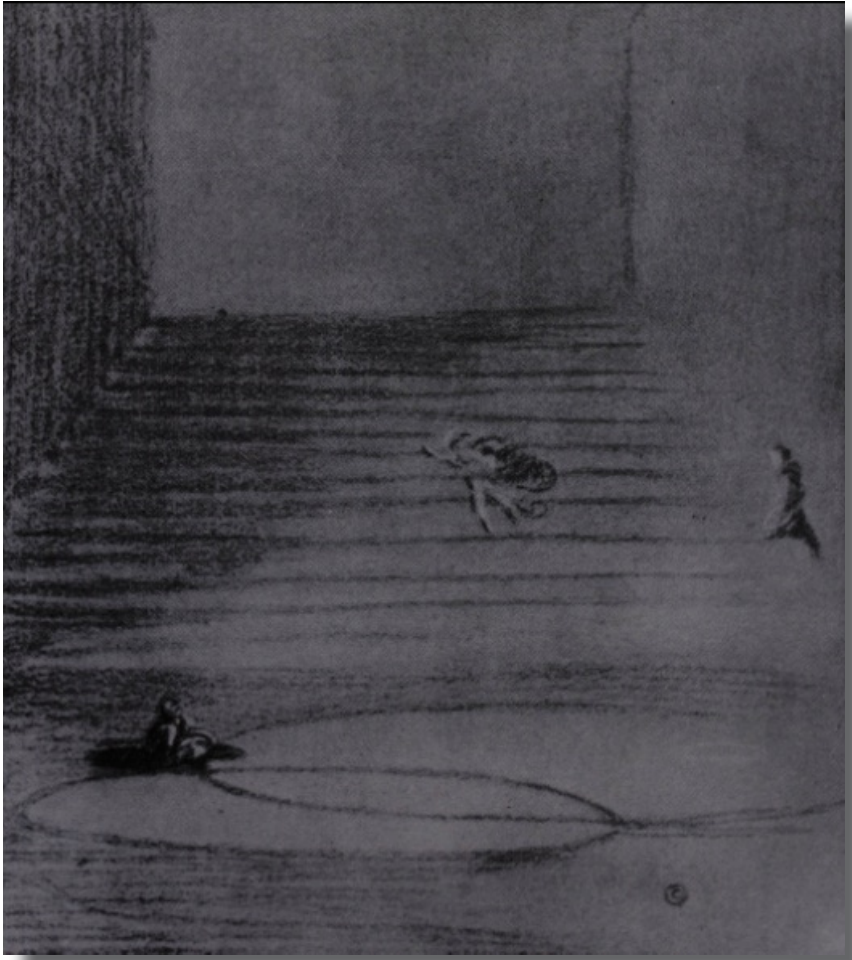
Edward Gordon Craig se acercó a la abstracción geométrica utilizando esta corriente como medio hacia una corriente espiritual. Para Thomas Spieckermann las ideas religiosas de Craig fueron la base de toda su obra; del mismo modo el deseo craigiano de hacer renacer una metafísica constituye el hilo conductor inherente en todas las puestas en escena realizadas o simplemente proyectadas. El teatro de Edward Gordon Craig no perseguía un fin en sí mismo; persiguió un objetivo espiritual. El teatro constructivista quiso cambiar el mundo acercando la imaginación a la sociedad. Evolución y revolución, las dos caras de la modernidad.

Quiero terminar esta lección con un pensamiento que se desprende de lo ya visto, y es que la reflexión sobre el ahora y el pasado no implica la renuncia al futuro.

Muchas gracias



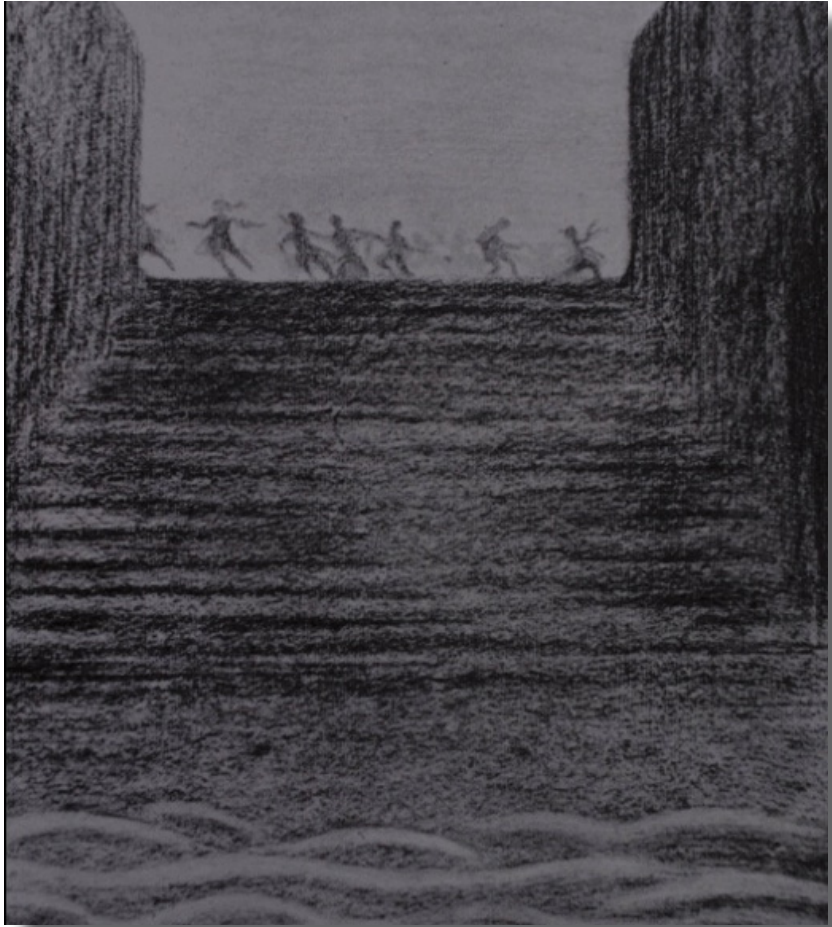
**“Los Vikingos de Helgeland”, dibujo de 1903
Autor: Gordon Craig**



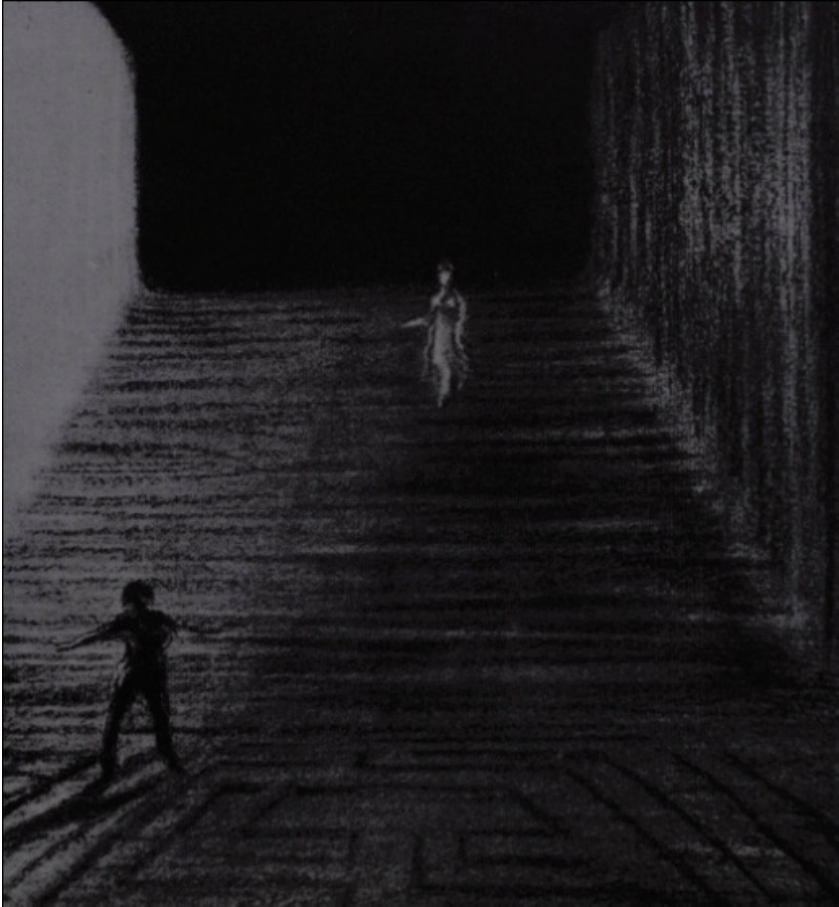
Dibujo para "The Steps", 1905
Autor: Gordon Craig



Dibujo para "The Steps", 1905
Autor: Gordon Craig



Dibujo para "The Steps", 1905
Autor: Gordon Craig



Dibujo para "The Steps", 1905
Autor: Gordon Craig



**Dibujo para "Macbeth", 1906
Autor: Gordon Craig**



“Personajes subiendo unas escaleras”, 1906
Autor: Gordon Craig



Aguafuerte, 1907
Autor: Gordon Craig



Aguafuerte, 1907
Autor: Gordon Craig



Aguafuerte, 1907
Autor: Gordon Craig



Aguafuerte, 1907
Autor: Gordon Craig



Aguafuerte, 1907
Autor: Gordon Craig



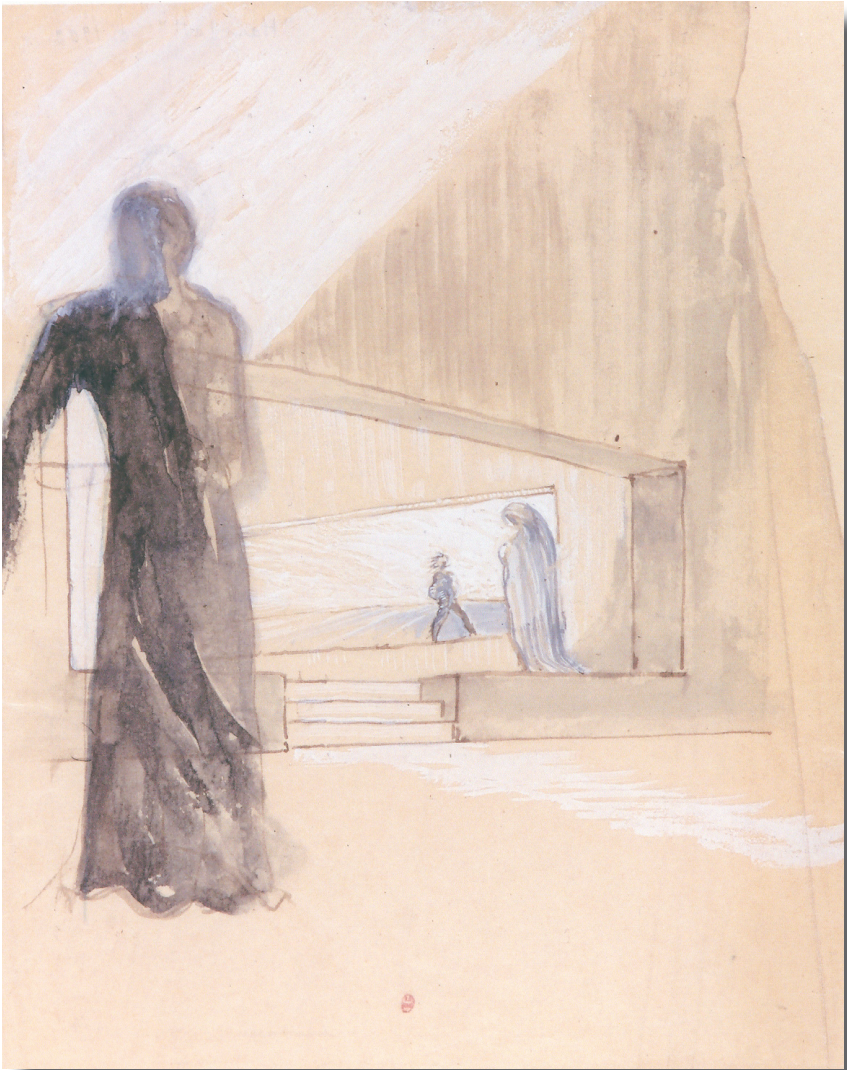
Aguafuerte, 1907
Autor: Gordon Craig



Aguafuerte, 1907
Autor: Gordon Craig



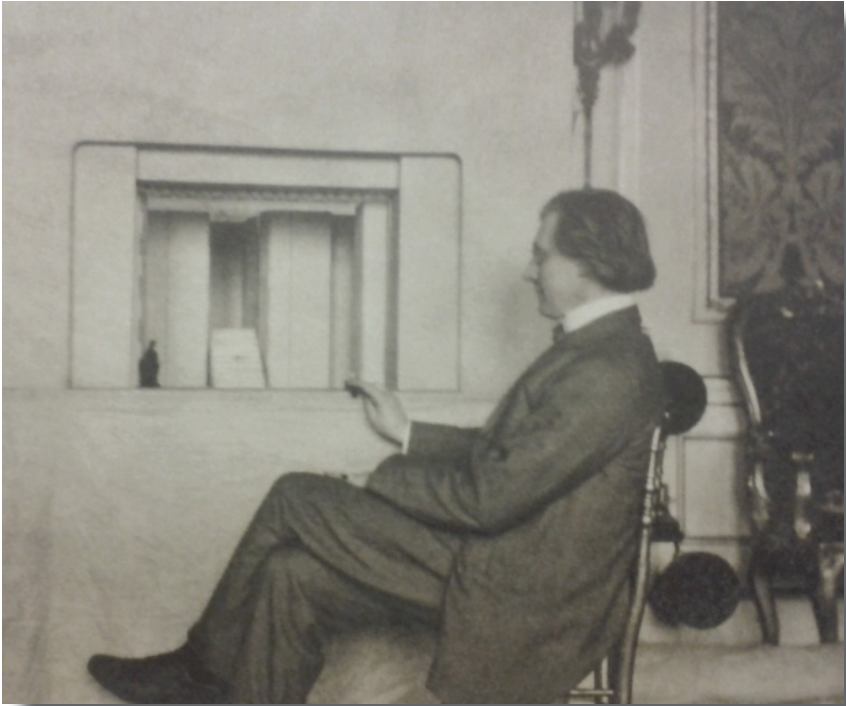
Xilografia, 1908
Autor: Gordon Craig



**Boceto para "Hamlet", 1910
Autor: Gordon Craig**



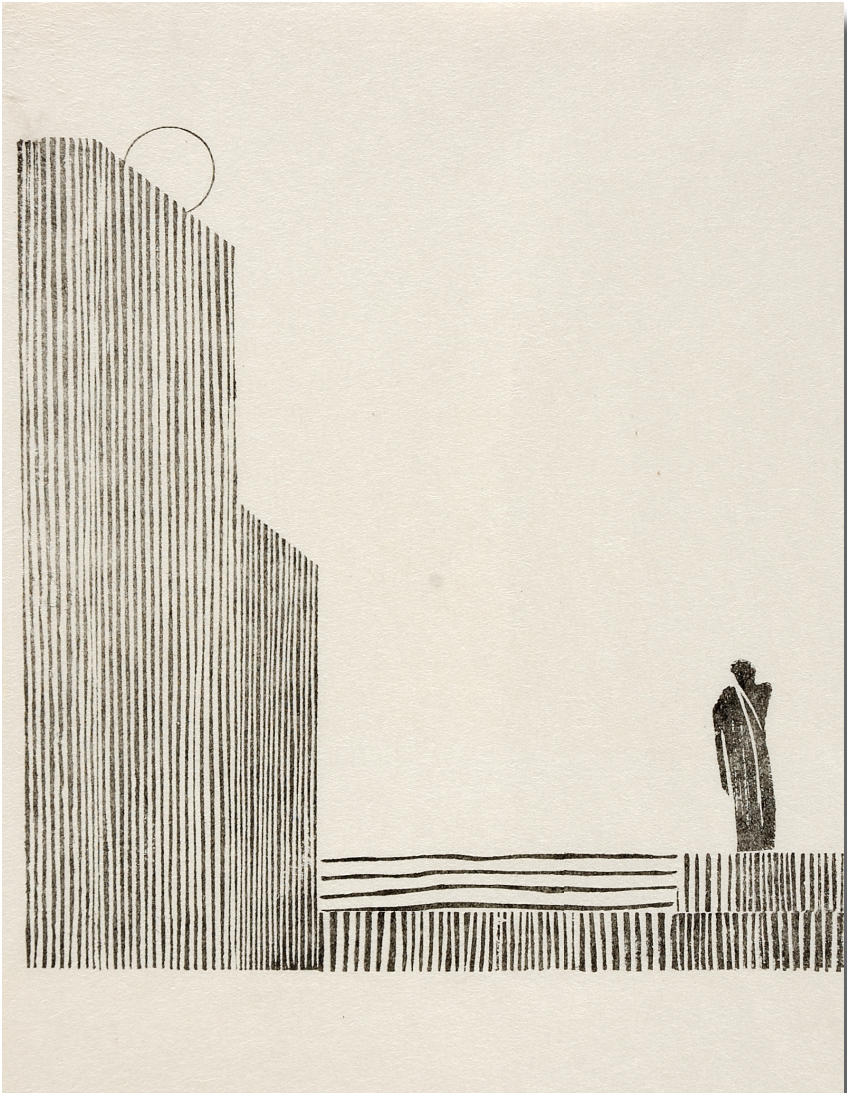
**Dibujo para “La Pasión Según San Mateo”, 1912
Autor: Gordon Craig**



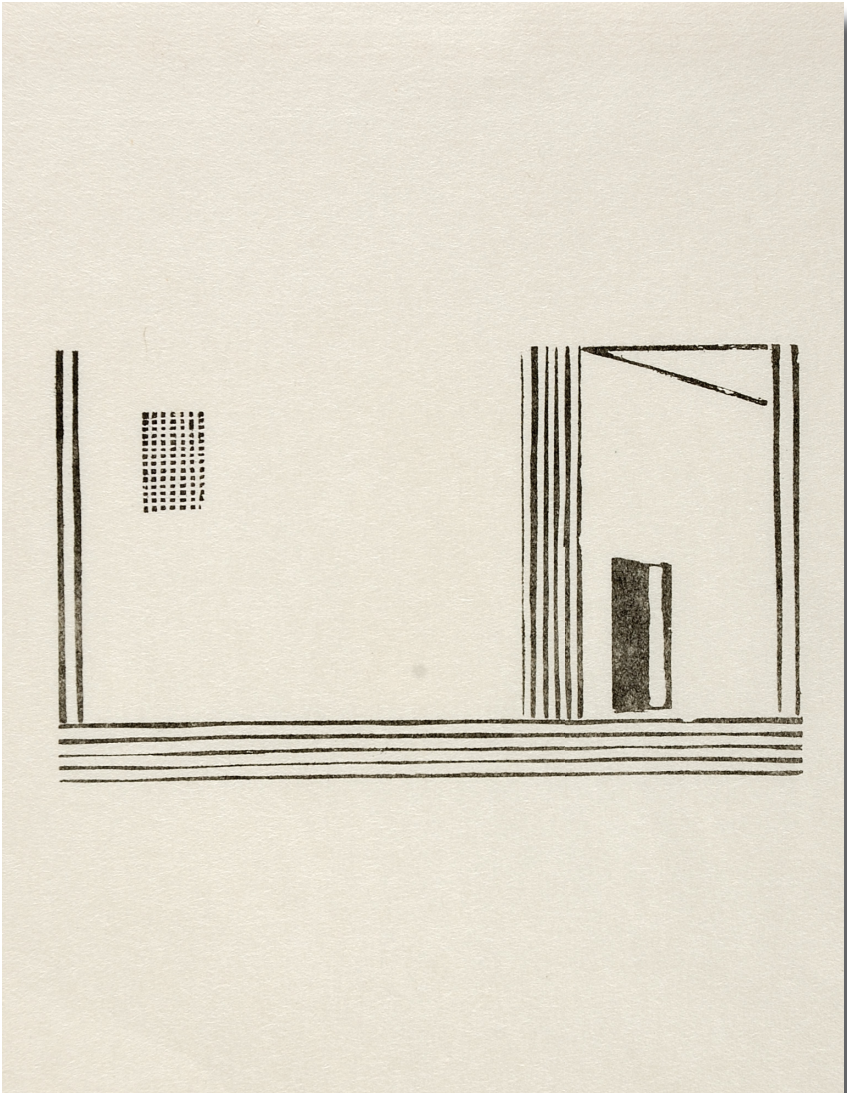
Fotografía de Gordon Craig junto a una de las maquetas de "Hamlet", 1913



Xilografía de "Hamlet" para la Cranach Press, 1930
Autor: Gordon Craig



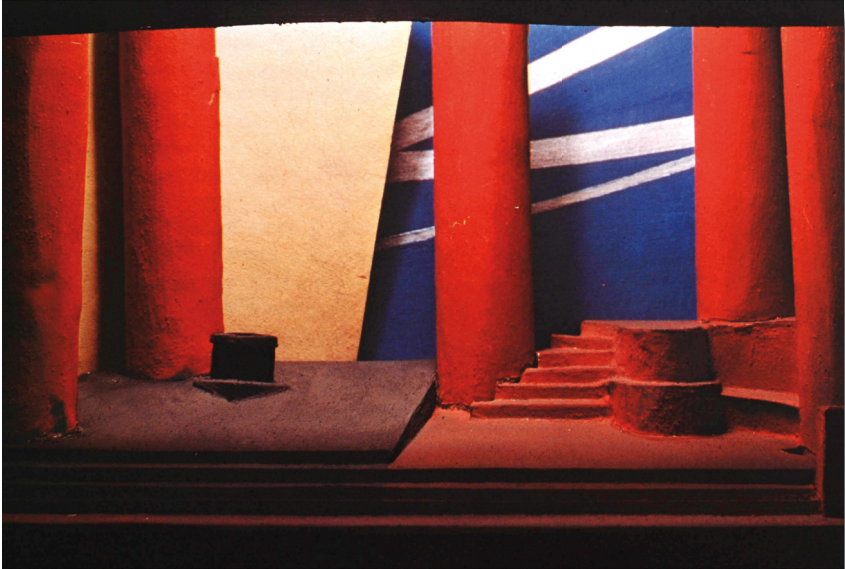
Xilografía de "Hamlet" para la Cranach Press, 1930
Autor: Gordon Craig



Xilografía de "Hamlet" para la Cranach Press, 1930
Autor: Gordon Craig



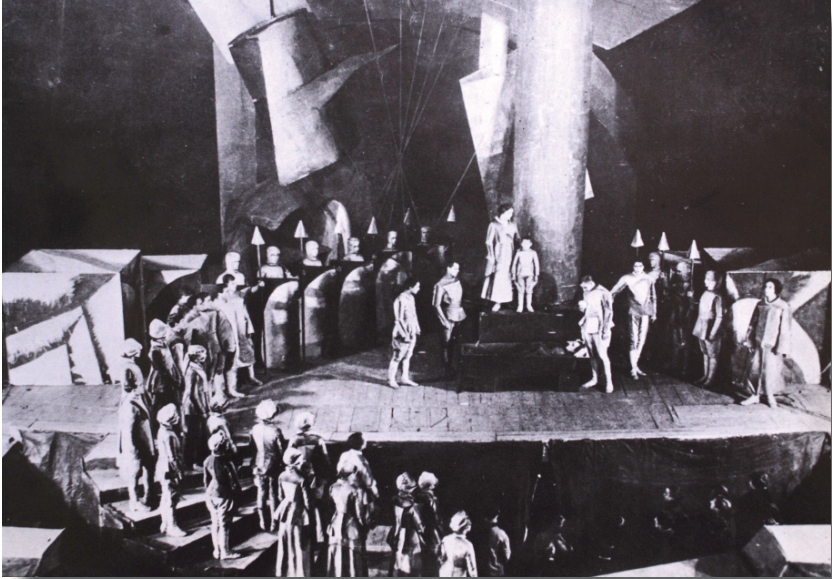
Título: Ivan Sussanin o Una vida para el Zar, 1913
Autor: M. Glinka
Escenografía: V. Tatline



Título: Salomé, 1917
Autor: O. Wilde
Dirección: A. Tairov
Escenografía: A. Exter
Teatro: Teatro de Cámara de Moscú



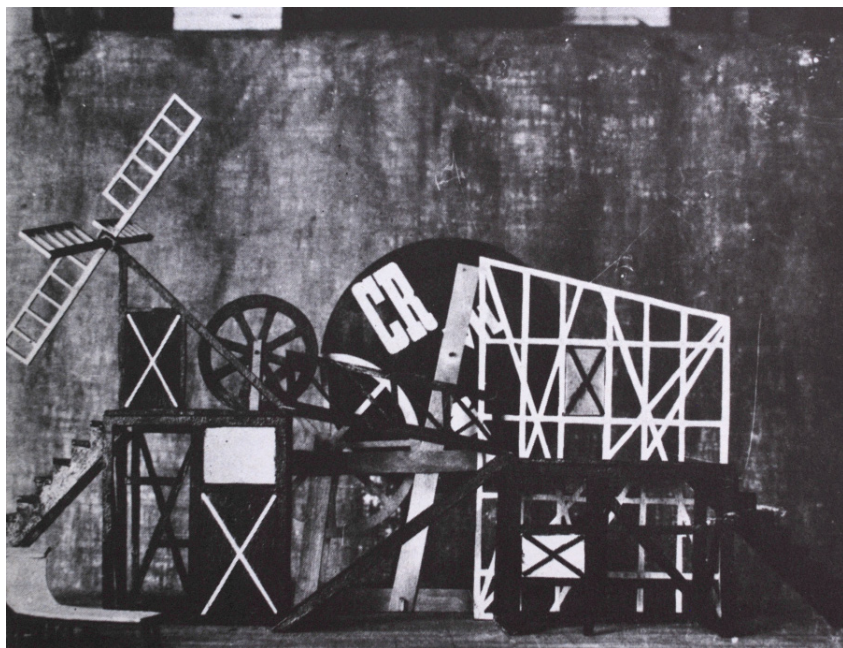
Título: Princesa Brambilla, 1920
Autor: E. T. A. Hoffmann
Dirección: A. Tairov
Escenografía: G. B. Jacoulov
Teatro: Teatro de Cámara de Moscú



Título: El Amanecer, 1921
Autor: E. Verhaeren
Dirección: V. Meyerhold
Escenografía: V. Dimitiev
Teatro: Teatro Musical de Leningrado



Título: Construcción Teatral, 1921-1922
Autor: A. Exter



Título: El Cornudo Magnífico, 1922

Autor: Crommelynck

Dirección: V. Meyerhold

Escenografía: L. Popova

Teatro: Teatro del Actor de Moscú



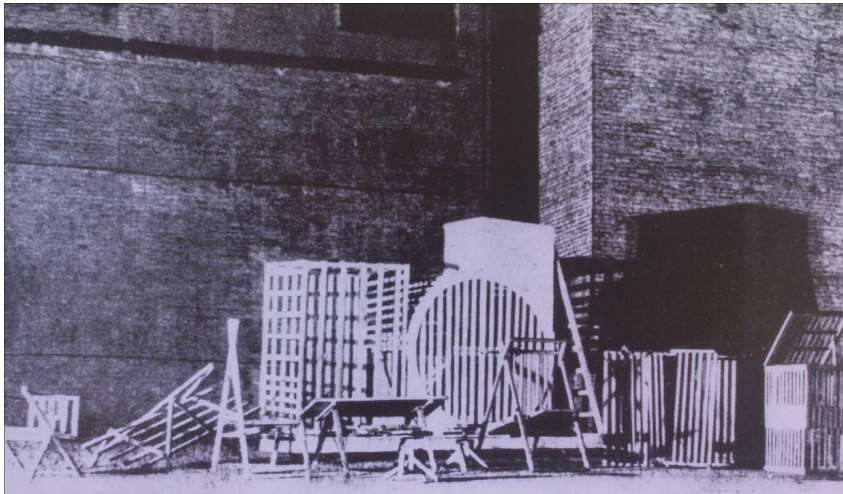
Тítulo: El Cornudo Magnífico, 1922

Autor: Crommelynck

Dirección: V. Meyerhold

Escenografía: L. Popova

Teatro: Teatro del Actor de Moscú



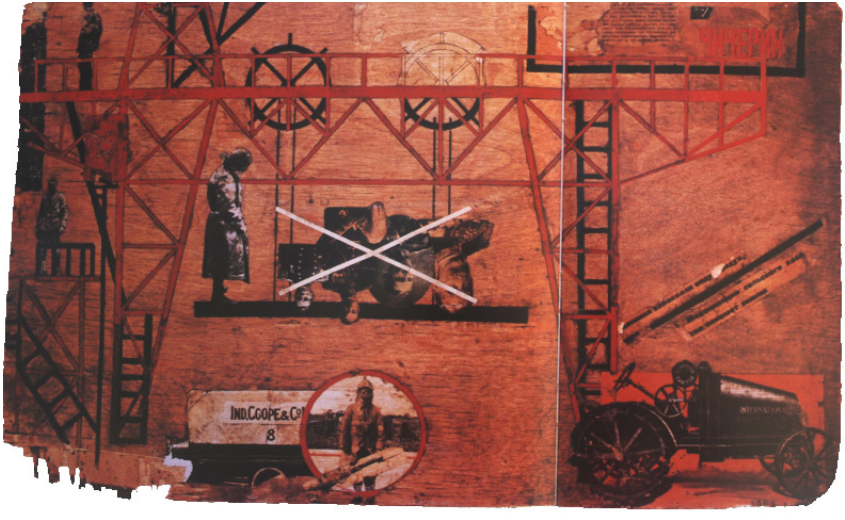
Título: La Muerte de Tarelkin, 1922

Autor: A. Shkhovo-Kobylin

Dirección: V. Meyerhold

Escenografía: V. Stepanova

Teatro: G. I. T. I. S.



Título: La Tierra en Confusión, 1923

Autor: Tretyakov

Dirección: V. Meyerhold

Escenografía: L. Popova



Título: La Tierra en Confusión, 1923

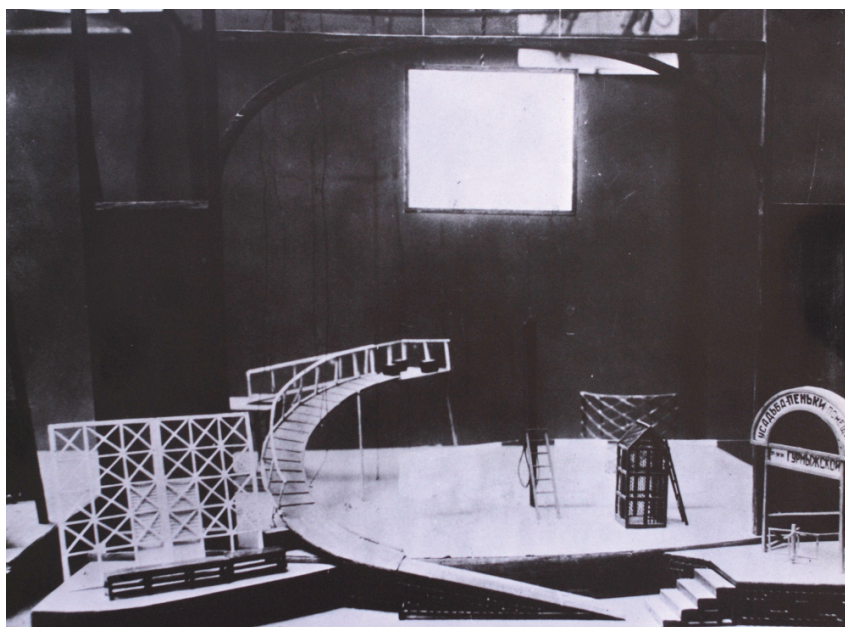
Autor: Tretyakov

Dirección: V. Meyerhold

Escenografía: L. Popova



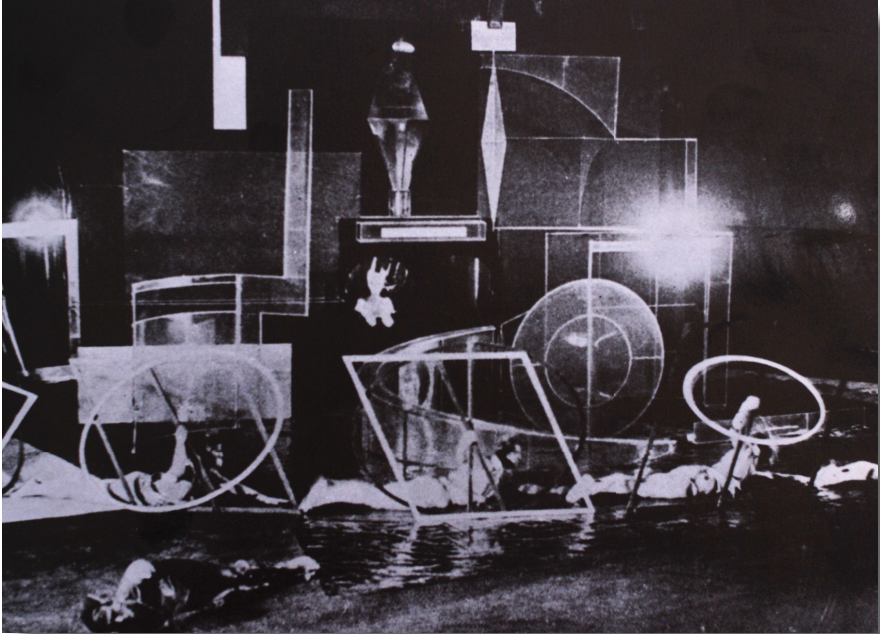
Título: Jimmy Higgins, 1923
Autor: U. Sinclair
Dirección: Les Kurbas



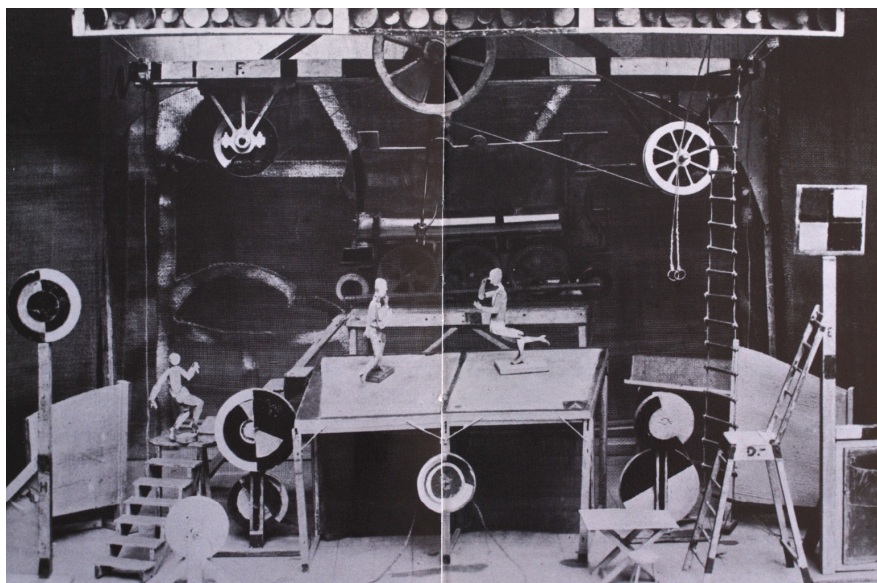
Título: El Bosque, 1924
Autor: A. Ostrovsky
Dirección: V. Meyerhold
Escenografía: V. Federov
Teatro: T. I. M.



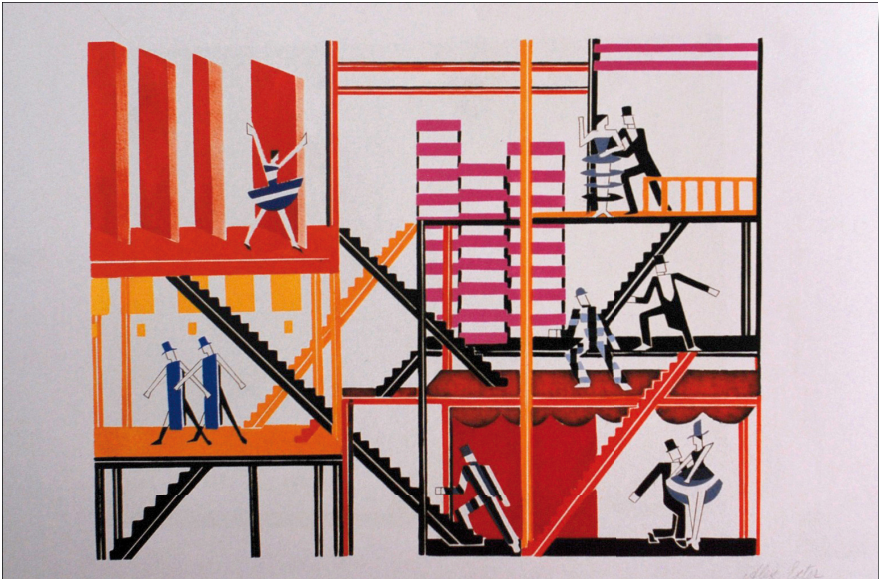
Título: Objetivo Europa
Autor: M. Podgaetsky
Dirección: V. Meyerhold
Escenografía: I. Shlepyanov
Teatro: Teatro T. I. M.



Título: La Chatte, 1927
Autor: H. Sauguet
Dirección: G. Balanchine
Escenografía: A. Pevsner
Teatro: Ballets rusos en Monte Carlo



Título: Paso de Acero
Autor: S. Prokofiev
Dirección: L. Massine
Escenografía: G. B. Jacoulov
Teatro: Teatro Sarah-Bernhardt



Título: Album de Folletos, 1929
Autor: A. Exter

Aurora Herrera Gómez (Madrid, 1960) Doctor Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Profesora de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Politécnica Superior de la Universidad CEU San Pablo desde 1987.

Desde hace veintiséis años ha organizado más de ochenta exposiciones en diferentes instituciones a nivel nacional e internacional, destacando sus colaboraciones con el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, en Madrid; el Museo de la Ilustración, en Valencia; el Museo Picasso, en Málaga o la Casa Encendida, en Madrid, entre otros museos y salas de exposiciones. Participa en numerosos ciclos de conferencias en diferentes universidades españolas, dictando conferencias. Su actividad como divulgadora se encuentra recogida en diversos libros y artículos publicados en revistas de arquitectura a nivel nacional e internacional. Compagina la labor docente con la profesional, trabajo que ha sido reconocido con varios premios en concursos de arquitectura. En el marco de las instituciones Fundación Universitaria CEU San Pablo y Universidad CEU San Pablo, además de ejercer la docencia, ha organizado exposiciones y eventos expositivos de la institución en el Colegio de Arquitectos de Madrid, Rectorado de la Universidad CEU San Pablo y Recintos FERIALES. En la actualidad dirige, desde hace tres años, el curso 'El cine: un laboratorio de Arquitecturas' en el marco de la Summer University que ofrece la Universidad CEU San Pablo.