

# El movimiento a escena: propuestas de la vanguardia rusa para la génesis de un nuevo teatro

Miriam Ruiz Íñigo

Miriam Ruiz Íñigo

Arquitecta por la E.T.S. de Arquitectura de Valladolid.

Centro de Investigación:

Universidade da Beira Interior.

miruir@gmail.com

## RESUMEN

Los profundos cambios sociales, políticos, estéticos y artísticos que transforman la Europa de principios del siglo XX modificarán radicalmente la percepción del espacio escénico, hasta entonces identificado con la tradición del teatro burgués. Se estudia el proceso que culminará con la desaparición de la caja escénica a través del análisis de tres obras fundamentales del teatro ruso de vanguardia: la ópera cubofuturista 'Victoria sobre el sol' que marca el inicio de la abstracción en los decorados, la farsa 'El cornudo magnánimo' donde la composición dinámica se enfoca hacia los elementos escenográficos, y por último 'La muerte de Tarelkin' donde el movimiento se hace protagonista dentro de la propia escena. La influencia de estos trabajos es reconocible hasta nuestros días, lo que muestra su vigencia un siglo después de ser proyectados.

Palabras clave: Vanguardia, cubofuturismo, escenografía, teatro, abstracción, movimiento.

## ABSTRACT

Deep social, political, aesthetic and artistic changes that transform the Europe of the beginning of twentieth century will radically modify the perception of the stage, till that moment identified with the tradition of bourgeois theater. We will follow the process that will end with the disappearance of the box set through the analysis of three basic works from Russian avant-garde theatre: the cubofuturist opera 'Victory over the sun' that shows the way to abstraction in set designs, the play 'The Magnanimous Cuckold' that works the idea of dynamic composition focused on stage elements and last 'Tarelkin's death' where movement becomes the most important part of the stage. These works influence can be recognised nowadays, what shows its validity one century after being projected.

Keywords: Avant-garde, cubofuturism, stage, theatre, abstraction, movement.

Los cimientos sobre los que descansaban los convencionalismos del teatro burgués comienzan a tambalearse a finales del siglo XIX. Es un momento convulso en el que nuevas ideas luchan por abrirse paso y en el que las tendencias artísticas emergentes tendrán un papel decisivo. Este proceso, desarrollado por las vanguardias europeas, llega a su máxima expresión con el Constructivismo ruso. El salto del espacio escenográfico convencional del teatro burgués —que seguía fielmente los esquemas del teatro a la italiana— a la libertad escénica no se produce de manera inmediata, sino que es producto de las investigaciones y profundas reflexiones que se venían desarrollando desde mucho tiempo atrás, particularmente en el campo de la pintura. No es casual por tanto que muchos pintores hayan jugado un papel decisivo dentro del mundo de la escenografía ni que los ejemplos más experimentales de las produc-

ciones teatrales occidentales de principios del siglo XX se deban a artistas de prestigio. Es por otro lado lógico que estos últimos se sintieran atraídos por el mundo de ese nuevo teatro en el que todo era posible, y que les daba además la oportunidad de verificar tridimensionalmente y en un espacio controlado algunas de sus teorías pictóricas.

Este artículo analiza tres de las obras clave en el desarrollo de este proceso en el ámbito de la vanguardia rusa de principios del siglo XX.

La primera obra, la ópera 'Victoria sobre el sol', fue pionera en el campo del teatro experimental y es trascendental por dos aspectos fundamentales. Por un lado supuso la irrupción de nuevos planteamientos en el diseño escenográfico, y por otro inicia una fructífera serie de colaboraciones entre artistas de distintas disciplinas del ámbito artístico que entienden el teatro como unión de las artes.

Pero la verdadera revolución en el mundo de la escenografía surgió en torno a la idea de movimiento. Las otras dos obras, 'El Cornudo Magnánimo' y 'La muerte de Tarelkin' —ambas de 1922— exploran desde distintas ópticas pero dentro de un mismo contexto la aparición del movimiento de la escenografía y en la escenografía.

Las condiciones particulares del teatro hacen de él un campo de experimentación especialmente prolífico. Los constructivistas rusos lo entendieron como un universo en miniatura, como una porción acotada y controlable de vida que permitía, por su escala abarcable y por su bajo coste económico, un alto grado de libertad a la hora de materializar sus propuestas.

El Cubismo y el Futurismo, desde su aparición en Francia e Italia a finales de la primera década del siglo XX, ejercen una fascinación que será determinante en la evolución artística de un amplio sector de artistas rusos, que por otro lado tampoco eran ajenos a la corriente Neoprimitivista ni al interés por el folklore tradicional ruso.

### El camino hacia la abstracción.

En este contexto de influencias cruzadas se desarrolla la ópera cubofuturista (01) 'Poveda nad soltsen' [Victoria sobre el sol], que se estrena en diciembre de 1913 en el teatro Luna Park de San Petersburgo. Apenas unos meses antes, del 18 al 20 de julio del mismo año, se había celebrado en Uusikirkko, Finlandia, el Primer Congreso Futurista Panruso al que acuden el escritor Kroutchonykh, el compositor Matiushin y el pintor Malevich (02), y es allí donde surge la idea y el desarrollo de la obra, que nació con clara vocación de manifiesto. El tema de la ópera es la captura del sol —símbolo de lo racional que representa la antigua energía de la Tierra— por parte del hombre moderno, que ya no necesita al astro para sobrevivir puesto que es capaz de generar sus propias fuentes de energía. La ópera se divide en dos actos: en el primero se narra la captura del sol y consta de cuatro escenas; en el segundo se describe el mundo del futuro y está compuesto por dos escenas.

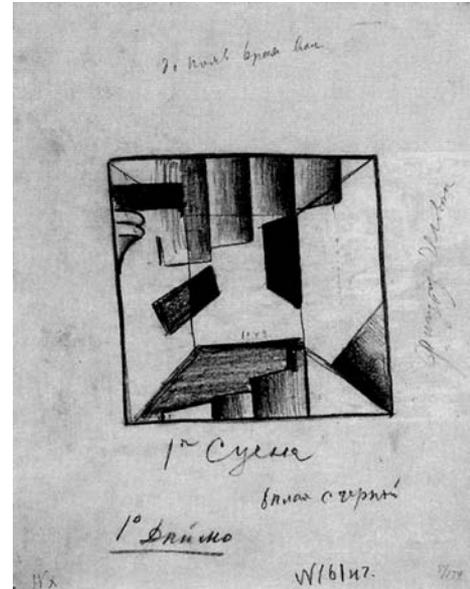


FIG. [1] KASIMIR MALEVICH, VICTORIA SOBRE EL SOL, ACTO I, ESCENA 1, 1913.

(01) El Cubofuturismo surgió en 1910 y fue una de las primeras facciones futuristas rusas. Tuvo su origen en el ámbito de la literatura y estaba compuesto principalmente por poetas como Chlebnikov y Maiakovski. Es una síntesis creativa del cubismo y del futurismo. Ver LODDER, Ch. El Arte de Vanguardia en Rusia: Experimento e Innovación 1905-1925, en VV. AA.: "La Vanguardia Rusa, 1905-1925, en las colecciones de los Museos rusos", Museo Picasso, Barcelona, 1994, p. 25.

(02) El poeta futurista Chlebnikov también estaba citado en aquel congreso, pero se entretuvo pescando y perdió el tren que debía trasladarlo a Uusikirkko, por lo que no pudo asistir al encuentro. No se sabe en qué medida hubiese variado el desarrollo de la obra de no haber perdido ese tren. Finalmente escribió el prólogo del libreto de la ópera.

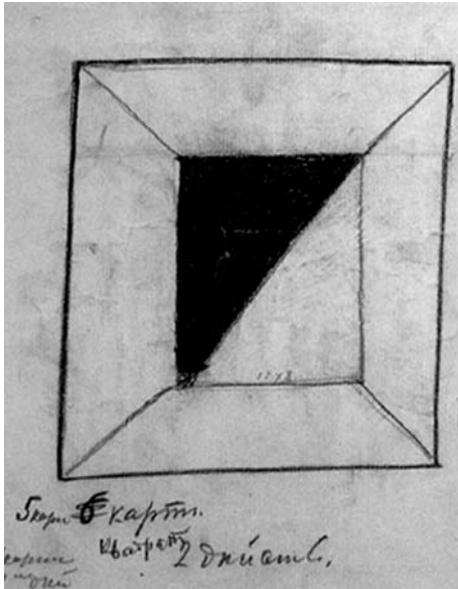


FIG. [2] KASIMIR MALEVICH, VICTORIA SOBRE EL SOL, ACTO 2, ESCENA 5, 1913.

Kazimir Malevich fue el encargado de diseñar la escenografía de la ópera, de la que solo se conservan los dibujos a lápiz originales del autor. Un primer acercamiento al planteamiento escenográfico muestra ya ciertos signos que la alejan de cualquier convencionalismo [Fig. 1], y es que el marco escénico tiene forma cuadrada cuando la proporción de la boca de escena nunca es 1 a 1 sino que es apaisada, dato que sin duda no ignoraba el pintor. Es por tanto probable que la elección del cuadrado como figura delimitadora del marco fuera una decisión compositiva por encima de cualquier otra consideración, en correspondencia con los intereses del autor en aquella época (03).

El planteamiento de las seis escenas de las que se compone la ópera sigue un esquema similar. Si analizamos los dibujos correspondientes a cada una de ellas observamos que todos están compuestos por un cuadrado, que hace las veces de marco, en el que se inscribe otro más pequeño unido al primero por sus aristas. Esta sencilla geometría define el espacio de la escena. La escenografía está compuesta, por tanto, por cinco planos diferentes: el cuadrado pequeño paralelo al marco como telón de fondo y los cuatro trapezoides que forman las dos paredes laterales, el suelo y el techo (que se corresponden, según el código perspectivo, con la proyección de los cuatro planos perpendiculares al espectador). Malevich parte de un espacio perspectivo tradicional para pasar a negarlo inmediatamente después, obligando al espectador a leer la tridimensionalidad en unas claves que nada tienen que ver con la tradición ilusionista-naturalista. Los 'sectores' en los que queda dividida la escena se tratan en la mayoría de los casos como superficies autónomas. Lo que le interesa al artista no es crear sensación de profundidad, que es el fin último de la perspectiva (04), sino sumergir al observador en un universo en el que no le resulte fácil orientarse, en el que tenga que 'reconstruir' el espacio.

La pieza más interesante de toda la serie es la escena V del acto II [Fig. 2]. Representa el nuevo mundo de los 'Hombres Fuertes' que han recluso al sol en una casa de hormigón. De pronto desaparecen todos los elementos de los que se componían las escenas previas. Esta vez todos los sectores aparecen desnudos, una única diagonal sobre el cuadrado central organiza la composición, dividiendo la superficie en dos triángulos iguales. El situado en la parte superior está pintado de negro, mientras que el inferior es blanco. Uno de ellos representa la energía del sol y el otro su ausencia. La escena es dinámica porque la posición del triángulo negro es muy inestable. El sol está atrapado, pero su energía todavía no se ha extinguido. En su simplicidad es la escena más profundamente innovadora, llegando a un grado de abstracción desconocido hasta entonces en la pintura occidental. Malevich consigue desligarse por completo de cualquier elemento reconocible, abriendo así un nuevo camino en el arte que culminará con la fundación Suprematismo en 1915. En esta obra los

(03) Malevich se encuentra en este momento inmerso en las investigaciones que culminarán con el Suprematismo, que tiene en la forma del cuadrado su célula primitiva. Su Cuadrado negro de 1914-15 es el origen de su obra no-objetiva y la génesis de un nuevo universo pictórico.

(04) "Habla en sentido pleno de una intuición 'perspectiva' del espacio, allí y sólo allí donde todo el cuadro se halle transformado, en cierto modo, en una 'ventana', a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio". E. PANOFSKY, *La Perspectiva como forma simbólica*, Tusquets Editores, Barcelona, 1999.

decorados pierden el valor representativo que se les venía atribuyendo desde el Renacimiento para pasar a definir un espacio más neutro en el que el objetivo ya no es ser fiel a la realidad sino enfrentar al espectador a una nueva manera de entender el mundo que le rodea. Se busca llegar a las emociones más básicas no a través del mimetismo sino del choque, idea que recogerá Sergei Eisenstein para desarrollarla posteriormente en su teoría del conflicto aplicada al montaje cinematográfico.

La actitud de Malevich también es provocadora respecto al vestuario, y aborda sin complejos la difícil tarea de definir los extraños personajes de la ópera. Éstos están definidos por sus cualidades, y no se plantean como personas concretas sino como conceptos abstractos. Tampoco mantienen ningún tipo de diálogo entre ellos, y cuando hablan lo hacen en un lenguaje transracional [ZAUM] o a través de ruidos y sonidos, produciendo una desintegración del lenguaje paralela a la desintegración de las formas.

El diseño del vestuario es el contrapunto de la escenografía. Malevich enfoca el tema de la figura humana desde una básica geometrización de las formas y a través del uso acentuado del color. La composición de la figura humana se esencializa, haciendo a veces difícil identificarla como tal. Los trajes se componen por adición de formas geométricas: triángulos, rectángulos, círculos [Fig. 3]. No se asocian las formas con los miembros del cuerpo. El uso del color tampoco se relaciona con la anatomía. Esta segmentación de la figura por forma y color, unida a la iluminación por ráfagas, hacía que los personajes 'perdieran' alternativamente distintos miembros de su cuerpo: brazos, cabezas, piernas, desaparecían en escena bajo el efecto de los focos, enfatizando la idea de descomposición de la forma presente en toda la obra. El resultado es una galería de personajes híbridos, desnaturalizados, a medio camino entre el mundo de los robots y el de la commedia dell'arte.

La obra se representó dos veces, teniendo enseguida una amplia repercusión. El público se dividió entre los entusiastas que vieron en ella advenimiento de un nuevo arte al margen de los estrictos convencionalismos de la época y los que se sintieron insultados por el caos y la descarada libertad de estilo que transpiraba la puesta en escena [Fig. 4]. Malevich intentó en varias ocasiones reponer la obra; su intención era llevarla a Moscú en 1914, pero su intento se vio frustrado por el estallido, de la Primera Guerra Mundial.

En 1915, Malevich retoma el diseño de la escenografía y el vestuario pero lo hace desde una nueva óptica, marcada por la realidad de la guerra y por el recién inaugurado Suprematismo. Se conserva un dibujo de una de las escenas, aunque no se especifica a cual corresponde. Por la temática, es probable que se tratara de la última escena del primer acto. [Fig. 5] La influencia suprematista es obvia: la forma del marco



FIG. [3] KASIMIR MALEVICH, VICTORIA SOBRE EL SOL, EL COBARDE, 1913.

(05) En una carta a su amigo Matioussin, Malevich se maravilla del sorprendente efecto de los rectángulos de color sobre un fondo blanco: "Un plano pintado de color, colgado en un lienzo blanco transmite una fuerte sensación de espacio directamente a nuestra conciencia. Me transporta a un vacío insondable, donde todo tu alrededor siente los creativos nodos del universo." DOUGLAS, Ch., Malevich, Thames and Hudson, Londres, 1994, p. 86.

FIG. [4] FKASIMIR MALEVICH, VICTORIA SOBRE EL SOL, ESCENOGRAFÍA, 1913.

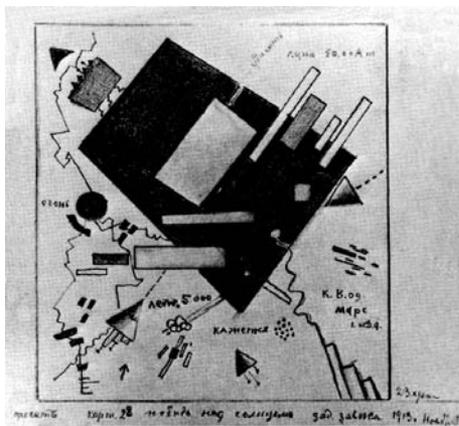


FIG. [5] KASIMIR MALEVICH, VICTORIA SOBRE EL SOL, ESCENOGRAFÍA, 1915.

(06) Para ampliar la información sobre este tema, ver ASENDORF, Ch., "Fluctuation of forms. The Airplane and Spatial Experience", en Daidalos. Balancing Acts and Dreams of Flying núm. 37, 15, septiembre 1990. [Citado en BOLAÑOS, M., "Del Ideal a la Basura", en Anales de Arquitectura núm. 6, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, p. 75.

sigue siendo cuadrada pero han desaparecido las líneas que en los esquemas de 1913 dibujaban la perspectiva central. Ésta se confía ahora al mecanismo suprematista según el cual la profundidad vendría dada por la superposición de planos en suspensión (05). El tamaño y la forma nos dan la clave de la posición de los objetos, que cuanto más pequeños más alejados están del espectador. La escena muestra una batalla (la captura del sol) en la que el protagonista es un gran rectángulo negro ubicado en el centro de la composición sobre el que se sitúan una serie de rectángulos con distintas orientaciones.

En una carta, Malevich lo describe a su amigo Matiushin: "Este monstruo se supone que captura al sol. Puede absorber fuego, y eliminando la combustión del sol, consigue una victoria completa". La escena se muestra como si la viéramos desde el aire, lo que parece aludir a la nueva visión de la tierra que se descubre a raíz de los planos aéreos que en esta época empiezan a ser conocidos (06), e incluye elementos tales como dibujos de bombas, puntos, líneas quebradas, números, que lo relacionan directamente con los mapas de guerra. El croquis de la escenografía es en realidad una reelaboración de su cuadro 'Sin Título' [pintura suprematista] de 1915. [Fig. 6]

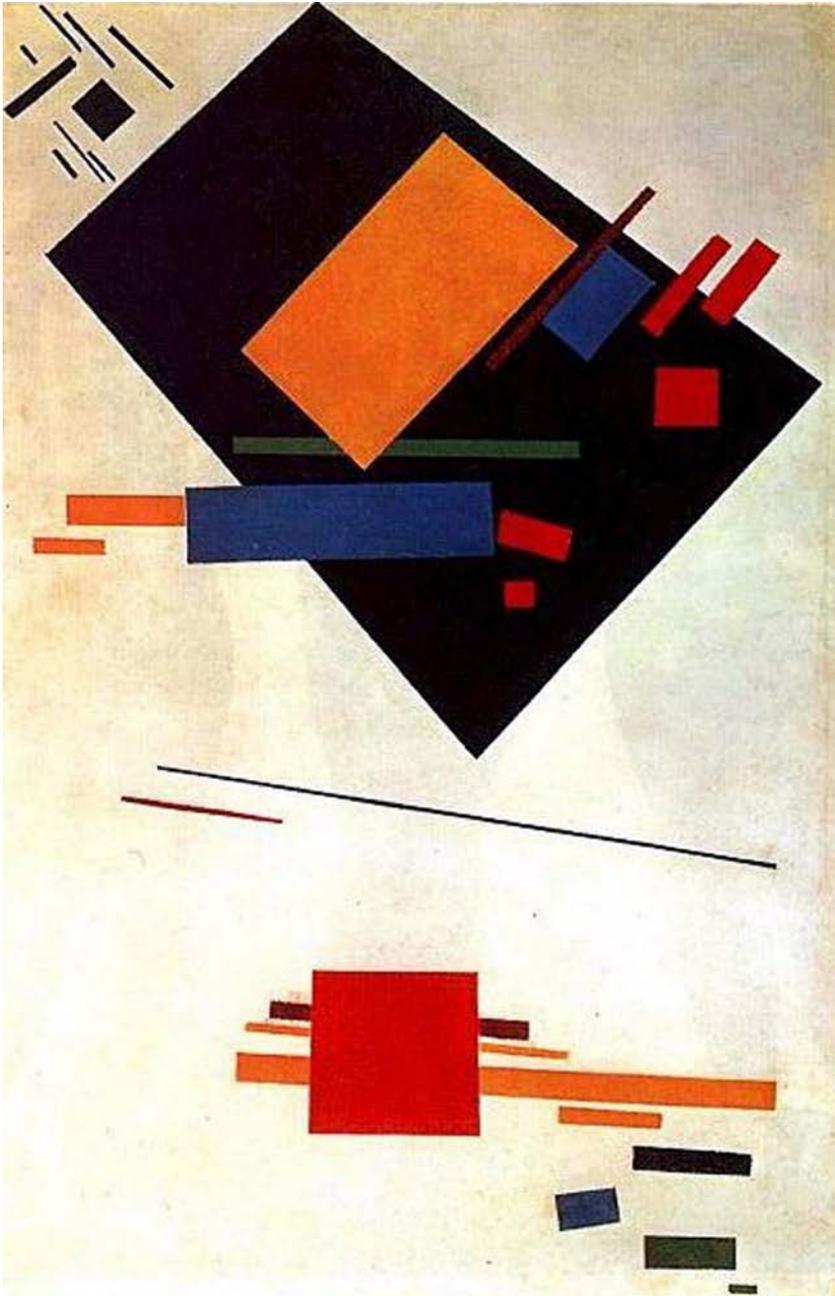
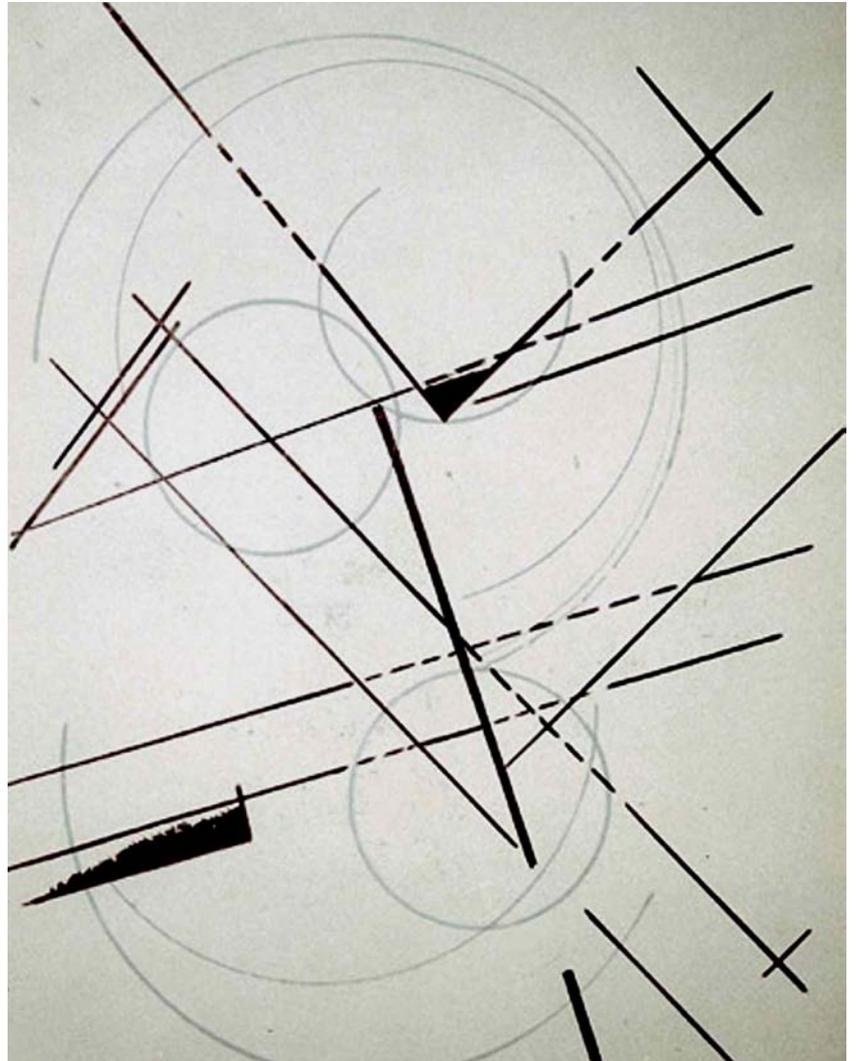


FIG. [6] KASIMIR MALEVICH, SIN TÍTULO, PINTURA SUPREMATISTA, 1915.

### La composición dinámica.

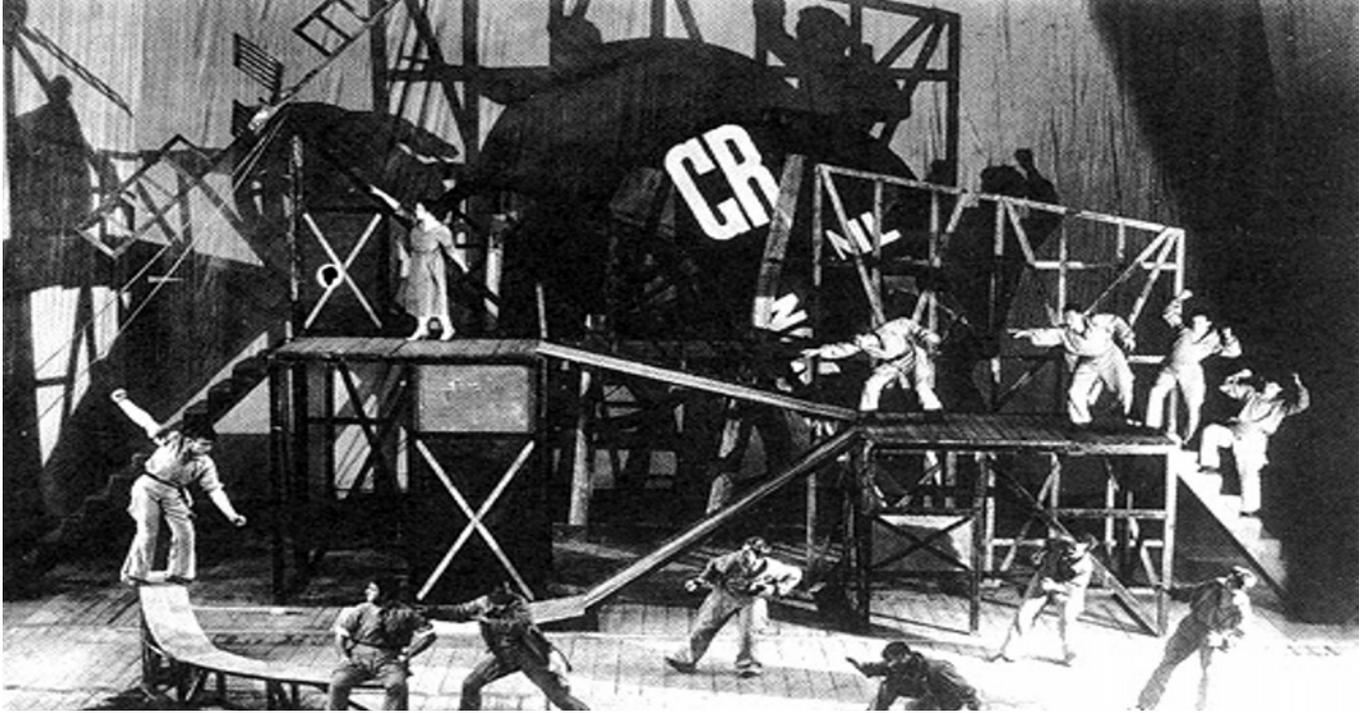
En septiembre de 1921 se celebra en Moscú la exposición '5 x 5 = 25' en la que se muestran veinticinco obras abstractas de los artistas rusos A. Exter, L. Popova, A. Rodchenko, V. Stepanova y A. Vesnin. Popova presenta una serie de construcciones dinámico-espaciales [Fig. 7] sobre las que comenta en la introducción del catálogo: "Todas las piezas expuestas son de carácter representativo y han de ser entendidas como una serie de experimentos que preparan trabajos concretos de una construcción materializada".

FIG. [7] LIUVOB POPOVA, CONSTRUCCIÓN DINÁMICO-ESPACIAL, EXPOSICIÓN 5X5=25, MOSCÚ, 1921.



(07) La figura de Vsevolod Meyerhold es clave para entender el desarrollo del teatro ruso de vanguardia. Actor y director, puso en escena a lo largo de su dilatada carrera un gran número de obras de indudable interés. Estuvo siempre en el ojo del huracán tras las producciones más arriesgadas, y trabajó codo con codo con los artistas que diseñaron las escenografías de sus obras. Su mundo era el del teatro callejero. Es el verdadero verdugo de la caja escénica. Se sentía profundamente atraído por el mundo del circo, por los trapezistas, por los espectáculos aéreos, por todo lo que sacudiera la conciencia del espectador y le hiciera salir de esa pasividad a la que le había abocado el teatro burgués. Desarrolló la biomecánica, un método de expresión corporal que combina las técnicas del circo, de la gimnasia, de la danza y del music-hall, cultivando la economía e intensidad de los gestos estilizados. Influidor por las tendencias más diversas —la commedia dell'arte, los artistas orientales— siguió trabajando hasta que fue acusado de trotskista y fusilado por el Régimen Stalinista en febrero de 1940.

Tras visitar la exposición, el actor y director teatral V. Meyerhold (07) invita a la pintora Liuvob Popova a impartir clases en su Taller de Teatro, encargándole poco después el diseño de la escenografía de 'Velikodushnii Rogonosetse' [El Cornudo Magnánimo], obra que se estrenará el 15 de abril de 1922. La pieza es una farsa escrita por el francés Fernand Crommelynck y relata la historia de un molinero que, obsesionado con la idea de que su joven e inocente esposa le es infiel, empuja a la chica al adulterio para confirmar que sus celos no son infundados. La obra se desarrolla en un molino y originariamente no contenía ningún mensaje revolucionario, pero Meyerhold la utiliza como punto de partida para un montaje constructivista que tiene como referencia el mundo del circo, no la literatura. Se propone una ruptura con el pasado haciendo motivo de burla los instintos y pasiones típicamente burgueses y aventurando el advenimiento de la armonía en las relaciones humanas. La obra transmite una visión profundamente optimista del mundo futuro.



El diseño de esta escenografía no es la primera incursión de Popova en el mundo del teatro. En 1920 había diseñado una escenografía para *Romeo y Julieta* de Tairov (aunque finalmente no se llevará a cabo) y un teatro infantil de marionetas, y en 1921 trabajó junto a Alexander Vesnin en una representación teatral masiva con motivo del Congreso Mundial de la Internacional Comunista en Moscú que tampoco no llegó a realizarse. Se enfrenta por tanto en 1922 al reto de realizar un diseño acorde con sus intereses personales y con los del recién creado Constructivismo.

La escenografía se compone de dos plataformas colocadas cada una de ellas sobre una estructura triangulada, formada por piezas lineales y elevadas a distintas alturas, a modo de 'mesas gigantes', unidas por un tablón en pendiente que se remata en su lado trasero con una barandilla en forma de cercha. En la parte posterior de las plataformas se coloca un entramado de madera triangulado. Escaleras a derecha e izquierda unen las plataformas con el suelo del escenario. Una superficie inclinada, a modo de tobogán, une la superficie más baja, situada a la derecha, con el suelo en la parte frontal de la escena. Este juego de plataformas y diagonales en zigzag marca las líneas de acción por las que luego se desenvolverán los actores. En la parte superior izquierda se ubica un elemento lineal colocado diagonalmente y rematado por unas piezas que podrían parecer las aspas de un molino, aludiendo así a la localización de la obra original, pero que son lo suficientemente ambiguas como para entenderlas como parte de la construcción (08). [Fig. 8]

El mecanismo más innovador es el formado por las tres ruedas situadas entre las dos 'mesas', cada una de un color y un tamaño diferente.

FIG. [8] LIUBOV POPOVA, EL CORNUDO MAGNÁNIMO, PUESTA EN ESCENA, 1922.

(08) Popova tuvo problemas con los compañeros del grupo de los Productivistas, que no le perdonaron el deslíz figurativo e incluso llegaron a convocarla a un tribunal de camaradas. RUDNITSKY, Konstantin, op. cit., p. 92.

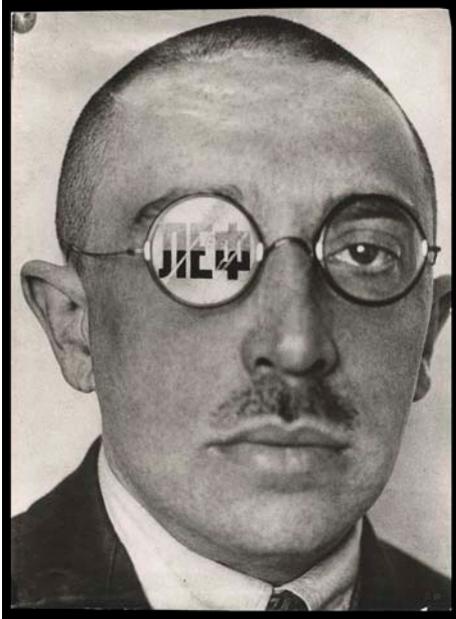


FIG. [9] ALEKSANDER RODCHENKO, 1891-1956.

Lo interesante del mecanismo es que las ruedas giraban en función de los requerimientos de la función: podían hacerlo juntas o por separado, y a velocidades variables, a veces más deprisa, a veces más despacio, marcando el ritmo y el tempo de la acción. Durante la representación, la construcción propiamente dicha también interpretaba. La escenografía ya no se diseña sino que se construye, dejando además visibles los elementos que la componen, y lo hace como elemento volumétrico, participando de su condición escultórica. Transmite vigor y dinamismo, características que comparte con la incipiente clase trabajadora.

La escenografía es una estructura ligera, una forma tectónica. Un artefacto que se posa en la escena y no participa del espacio que lo rodea, le es indiferente (espacio del que han desaparecido los elementos que lo hacían reconocible; el telón, las bambalinas, los adornos son elementos que se eliminan por considerarse superfluos). Popova llega al diseño de su 'artefacto' a través de un método reductivo que consiste en sustraer de la escena todos los elementos accesorios y por tanto innecesarios a través de una renuncia manifiesta a la estética.

Desaparece el punto de vista central, nace el espacio multiperspectivo, en el que no hay una situación privilegiada respecto a las demás, sino que la percepción del espacio es cambiante en cada momento. La escenografía se ha convertido en una construcción no figurativa; ya no sirve, como antaño, para situar la acción en un contexto determinado. La escena pierde su función representativa para pasar a ser un objeto descontextualizado, un artefacto cuya única misión es articular el movimiento de los actores. A pesar de que el grado de abstracción de la escenografía es considerable, la escala, los colores utilizados, la tipografía... mantienen un cierto valor simbólico.

El diseño del vestuario fue otro de los aspectos innovadores de la obra. Se concibe, junto con la escenografía, como un todo que genera un microespacio constructivista. Se produce una liberación de las ataduras y encorsetamientos de los trajes de los actores del teatro burgués. Desaparecen los maquillajes, las pelucas, los trajes historiados, los actores se presentan en su estado natural, alejados de cualquier artificio. En el nuevo mundo en construcción el obrero es la figura clave. El teatro, como fiel reflejo del mundo que lo rodea, se compone de trabajadores. Popova rechaza el papel decorativo tradicionalmente asignado al vestuario y viste a todos los actores con idénticos monos —con pantalones para los actores y falda para las actrices— de corte geométrico sencillo e ideados para facilitar sus movimientos en escena. Los trajes se plantean como prototipos para una confección en serie. Los monos de trabajo son de color azul y para distinguirse unos de otros llevaban sobrepuestos elementos que diferencian a cada personaje —una visera, un delantal, un abrigo o unas gafas— entendiendo estos elementos como meramente identificativos, nunca con fines ornamentales. [Fig. 10]



FIG. [10] LIUVOB POPOVA, EL CORNUDO MAGNÁNIMO, ROPA DE TRABAJO PARA ACTOR N° 7, 1922.

#### El escenario se mueve.

Ese mismo año de 1922 se estrena en noviembre *Smert Tarelkina* [La muerte de Tarelkin], también bajo la producción de Meyerhold y con un joven Sergei Eisenstein como ayudante de producción. La comedia de Alexander von Suchovo-Kobylin narra las desventuras de Tarelkin, un funcionario menor puesto por equivocación en una lista de defunciones. Gran parte de la obra se desarrolla en una comisaría en la que pronto se descubre que se maltrata a los detenidos, aunque los instrumentos de tortura se equiparan a atracciones circenses. Pese a que la obra está tratada en clave de comedia, su tono es oscuro y remite a la época de represión que el pueblo ruso había superado no mucho tiempo atrás.

El diseño escenográfico se encarga a Varvara Stepanova, pintora del círculo constructivista que también mostró sus cuadros en la exposición '5 x 5 = 25', de 1921, con composiciones basadas en el análisis mecánico y geométrico de la figura humana. [Fig. 11]



FIG. [12] VARVARA STEPANOVA, 1894-1958.



FIG. [11] VARVARA STEPANOVA, ESTAMPA, EXPOSICIÓN 5 X 5 = 25, MOSCÚ 1921.

La escenografía está compuesta por diferentes estructuras plegables hechas de listones de madera, pintados de color blanco a modo de muebles o jaulas a escala humana que podían desempeñar múltiples funciones. Mientras que la escenografía de 'El Cornudo Magnánimo' manifiesta una energía centrípeta, los artefactos ideados por Stepanova, distribuidos por toda la escena, reflejan un ímpetu centrífugo. Se producen por tanto diferencias esenciales en la idea de construir reflejada por ambas artistas. El 'mecanismo' de Popova estaba diseñado para ser visto de frente, ya que una visión trasera hubiera desvelado el secreto de la rotación de las ruedas (parece ser que era el propio Meyerhold quien las hacía girar durante la representación). Sin embargo, los muebles de Stepanova en su condición de tales eran desplazables por el escenario y estaban pensados para poder enseñar en un momento determinado cualquiera de sus caras. Además de transportables eran objetos móviles que jugaban un papel activo dentro de la función, pasando a formar parte de la propia interpretación (09). [Fig. 13]

Una de las piezas más interesantes es 'la trituradora de carne', un aparato compuesto por una jaula, un cilindro giratorio y una escalera desde la que se accedía al cilindro por la parte superior. Esta pieza remitía directamente a la comisaría de policía y su siniestro nombre alude sin reservas a su función: es un aparato de tortura (ligado al poder policial, lo que tiene además una clara lectura política). Los personajes que llegaban a la comisaría debían pasar por la trituradora: subir la escalera, caer en la rueda cilíndrica y rodar hasta la jaula, donde permanecían retenidos. El aparato se compone de formas simples, un rectángulo y un círculo, lo que refuerza su potente imagen en escena. El resto de las piezas eran muebles propiamente dichos, aunque con sus funciones distorsionadas: una mesa que cedía apenas se apoyaban los codos, una silla que lanzaba un disparo al aire cada vez que alguien intentaba sentarse en ella, otra que se rompía, una tercera que giraba como una peonza... Especial atención merece el diseño del swing, una especie de doble silla con un único respaldo que hacía las veces de balancín y que pone de manifiesto el carácter lúdico de los objetos de la escenografía: la representación como juego, en clara conexión con el mundo del circo.

La construcción de los planos a base de listones de madera hacía que cuando los actores pasaban por detrás de una de estas superficies rayadas, éstos se percibieran como superficies variables, ya que como apunta John Bowlt, "los listones y tablillas de las construcciones servían de mecanismo Op-Art". En la puesta en escena, Meyerhold refuerza la iluminación en la parte delantera del escenario, donde se desarrolla la acción de los personajes. El fondo queda en penumbra, de tal modo que cuando los actores van hacia atrás parecen ser engullidos en la oscuridad. Este nuevo mecanismo de disolución del límite de la escena puede interpretarse como una ruptura de la caja escénica a través de la iluminación.

(09) En más de una ocasión los actores se quejaron porque los aparatos no funcionaban como estaba previsto que lo hicieran, lo que ponía a veces en peligro su integridad física. En este sentido el desarrollo de la acción podía llegar a ser totalmente imprevisible, adquiriendo una especial relevancia el factor improvisación.

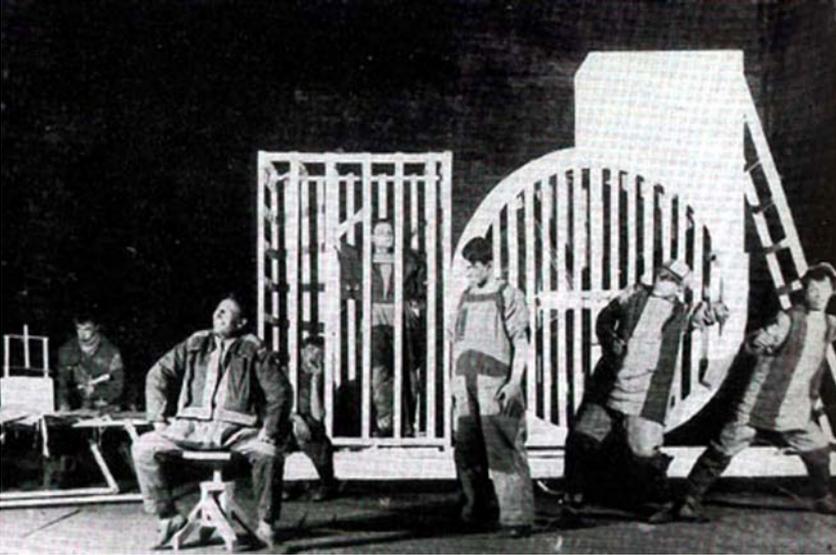


FIG. [13] VARVARA STEPANOVA, LA MUERTE DE TARELKIN, ESCENOGRAFÍA, 1922.

El diseño de los trajes de los personajes de 'La muerte de Tarelkin' se basa en formas geométricas simples utilizando dos colores de enérgico contraste para reforzar el dinamismo de la acción [Fig. 14]. Tiene ciertas similitudes con el vestuario de Popova para 'El Cornudo Magnánimo', y es que en 1922 ambas artistas trabajan juntas en la primera fábrica de Estampado Textil en Moscú y parten de premisas comunes como los cortes adaptados al cuerpo, la utilización de pocos colores, la flexibilidad en el uso, la utilización de motivos geométricos... Se busca fundamentalmente la simplicidad de la forma. La ilusión y el ornamento nada tienen que ver con la filosofía constructivista. Cada profesión requiere su propio atuendo, en función de las necesidades concretas del trabajo a desarrollar, y en ese sentido el actor es considerado como un trabajador más. 'La Muerte de Tarelkin' dio a Stepanova la oportunidad de experimentar sus uniformes en un espacio tridimensional, para subrayar así la flexibilidad y el movimiento del cuerpo humano, dos temas que ya venía desarrollando en su faceta pictórica. El vestuario no puede entenderse fuera del entorno en el que se desenvuelve, ya que se concibe, junto con la escenografía, como parte de un todo.

La integración del vestuario en la escenografía está más lograda en esta obra que en 'El Cornudo Magnánimo', puesto que los uniformes de Popova tienen un fuerte componente plástico en su representación bidimensional, siendo los dibujos de los trajes marcadamente compositivos desde el punto de vista pictórico. Los dibujos en blanco y negro del vestuario de La muerte de Tarelkin, en cuanto al proceso de fragmentación de la forma, tienen más que ver con la escenografía de 'Victoria sobre el sol'. Stepanova fragmenta el cuerpo humano de una manera todavía más drástica que Malevich, ya que en los diseños de éste siempre está presente, aunque distorsionada, la silueta humana, mientras que las



FIG. [15] LIUVOB POPOVA, 1889-1924.



FIG. [14] VARVARA STEPANOVA, LA MUERTE DE TARELKIN, VESTUARIO, 1922.

cortantes figuras geométricas de Stepanova descomponen por planos la figura, haciendo difícil la reconstrucción visual de la misma. La silueta se construye ahora a base de bolsillos, coderas, tirantes, remaches y refuerzos de geometría elemental, dando como resultado una desmaterialización de la figura por planos similar a la supresión del cubo que se observaba en la escenografía de Malevich.

#### Un legado abierto a nuevas lecturas.

Por tanto, el primer paso encaminado a la desmaterialización de la caja escénica se produce a través del giro hacia la abstracción en el diseño de los decorados de Malevich. El planteamiento radical de la escenografía de Victoria sobre el sol inicia en el ámbito del teatro occidental el proceso de descomposición del espacio a través de una concepción cubista por superposición de planos. El escenario se transforma en una especie de laboratorio experimental en el que la escenografía se desliga de la mera función representativa. La trascendencia de los diseños de Malevich se condensa en la escena V del acto II, que el autor reconoce como la génesis de la concepción del arte no-figurativo que dará lugar al nacimiento del Suprematismo en 1915. Lissitsky se verá fuertemente influenciado por el pensamiento Malevich, que fue compañero y mentor, de manera particularmente visible en su diseño de la habitación Proun [Fig. 16] (10), una

(10) Lissitsky define en 1924 Proun como el paso intermedio entre la pintura y la arquitectura. El término es un acrónimo de Pro-UNOVIS, "por la escuela del nuevo arte". El grupo UNOVIS fue creado por Malevich y significa 'Innovadores en el arte'. SIMMEN, Jeannot / KOHLHOFF, Kolja, Kazimir Malevich. Sa vie et son oeuvre, Könemann, Honk Kong, 2000, p. 54.

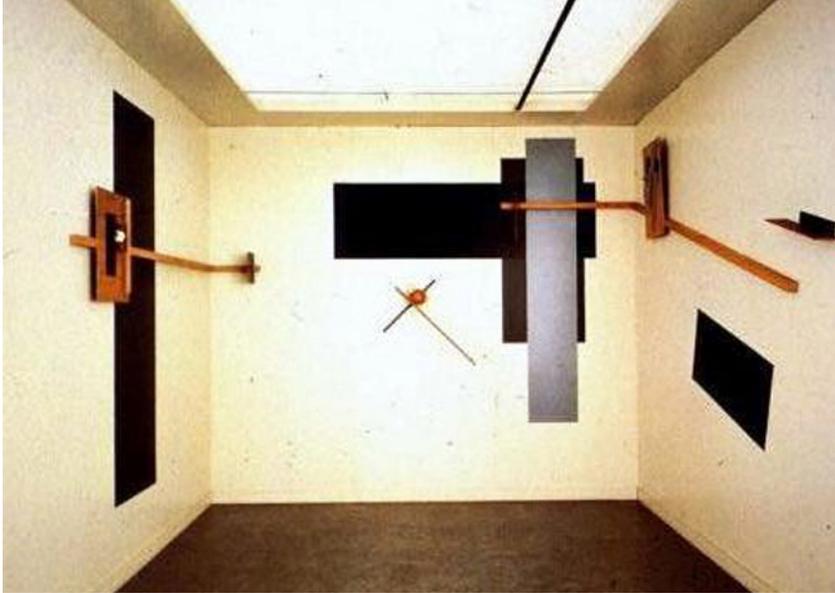


FIG. [16] EL LISSITSKY, HABITACIÓN PROUN, 1923.

pequeña célula rectangular sobre la que coloca un relieve continuo compuesto por una serie de superficies rectangulares fundamentalmente negras que se extienden por el suelo y por el techo. La habitación transmite una fuerte sensación de desorientación espacial ya que no hay referencias que indiquen donde está el suelo y donde el techo, tal y como sucede en la escenografía de Malevich.

Por otro lado, se pueden encontrar paralelismos entre el vestuario de 'Victoria sobre el sol' y el del 'Ballet Triádico' de Oskar Schlemmer [Fig. 19], encargado del taller de teatro de la Bauhaus. La obra se estrenó en septiembre de 1922, aunque los primeros bocetos datan de 1912, y se componía de tres partes en las que tres bailarines interpretaban doce danzas con dieciocho vestidos siguiendo una mística de tipo matemático. El vestuario de Schlemmer estaba compuesto por figuras de formas marcadamente geométricas a base de círculos, conos y cilindros realizados en papel maché, dando lugar a trajes rígidos dentro de los cuales los bailarines se asemejaban a marionetas. Schlemmer también utiliza la geometrización como medio de experimentación acerca de la percepción de la figura humana, dado que la Bauhaus tampoco fue ajena a la influencia cubista. La rigidez de los trajes, que obligaba a los bailarines a moverse como autómatas, tiene mucho que ver con lo que sucedía con los personajes de Malevich. Por otro lado Schlemmer era partidario del teatro como fiesta, su idea era recuperar el origen festivo de la danza través de la mascarada o baile de disfraces, buscando la inspiración en la commedia dell'arte, en la misma línea de Meyerhold. El taller de teatro de la Bauhaus y la vanguardia rusa siguieron en muchos aspectos caminos paralelos, compartiendo las mismas inquietudes y buscando inspiración en las mismas fuentes. En el campo de la arquitectura teatral, Gropius proyecta

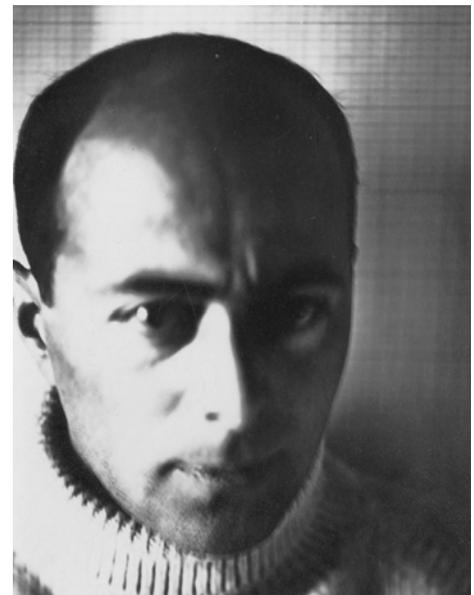


FIG. [17] EL LISSITZKY, 1890-1941.



FIG. [19] OSCAR SCHELEMMER, BALLET TRIÁDICO, VESTUARIO, 1923.

en 1927 el Teatro Total por encargo de Erwin Piscator, fundador del 'Teatro Proletario', edificio que, a pesar de que nunca llegó a construirse, hoy en día sigue siendo paradigma de versatilidad escenográfica y espacial y lugar de fusión de las artes.

Un segundo paso en la revisión de la caja escénica consiste en desarrollar el carácter volumétrico de la escenografía, transformarla en un artefacto autónomo desligado de su entorno. La escena ya no es un juego de convenciones, ha muerto el teatro de la ilusión. El mecanismo de la escenografía se construye delante del espectador, se muestra tal y como es, desnudo en su estructura, claro en sus intenciones. Esta es la aportación fundamental de 'El Cornudo Magnánimo' y de la 'máquina' de Popova. Esta idea tiene ciertas afinidades con el trabajo que venía desarrollando Lissitsky, especialmente en su diseño de la Tribuna Lenin de 1920.

El proyecto es un objeto que se construye con elementos procedentes de distintos campos conceptuales. La tribuna está compuesta por una viga metálica espacial triangulada, colocada en posición diagonal que alude al universo constructivista; mientras que el cubo negro sobre el que se apoya y el púlpito en el que se sitúa el fotomontaje de Lenin son formas esencializadas que remiten al Suprematismo de Malevich, bajo cuya influencia también había estado Popova. Es una composición dinámica pero a la vez estable cuyo equilibrio se relaciona directamente con los materiales que construyen los elementos. Para que el sistema funcione, el cubo sobre el que apoya la viga ha de pesar visual y físicamente.

Otro claro referente de esta nueva concepción espacial fue el Monumento a la III Internacional de Tatlin, de 1919. La estructura en espiral se afirmaba como objeto autónomo construido a base de elementos lineales, y en su interior albergaba dos cilindros y una pirámide que iban



FIG. [18] OSCAR SCHLEMMER, 1888-1943.

disminuyendo en tamaño. Estas piezas giraban a distintas velocidades, una vuelta al año la inferior, una vuelta al mes la intermedia y una vuelta al día la superior: se utiliza el movimiento como parte de la composición. Por otro lado, esta idea también se traslada al campo de la experimentación arquitectónica. La planta del edificio de la Bauhaus en Dessau, proyectado por Gropius en 1925, es una doble "L" en forma de molinete, que transmite a la planta un dinamismo que se ve reflejado espacialmente mediante volúmenes que al no intersectarse prolongan el espacio más allá de sus límites.

Finalmente, asistimos a la conversión de la escenografía en objeto móvil, en agente activo de la interpretación capaz de marcar el ritmo de la obra y de articular el movimiento de los actores. Se ubica sobre una escena vacía, ya no hay telón ni fondo escénico, se eliminan todos los elementos considerados superfluos, dejando desnudas las paredes de ladrillo del edificio. El cubo escénico ha desaparecido. La ilusión se consigue a través del ritmo y del movimiento. Nace el espacio multiperspectivo, con diversos puntos de gravedad. Este es el aporte de 'La Muerte de Tarelkin' y de los muebles de Stepanova.

Puede que la tragedia de la escena vanguardista fuera, como apunta John Bowlt, que "nunca llegó a conectar con la audiencia a la que iba ostensiblemente dirigida, ya que el perfil del nuevo consumidor de cultura era a menudo ingenuo y analfabeto, y entendía poco de las complejidades del cubofuturismo y del constructivismo", y que fuera esta falta de conexión con el público y de dimensión humana la causa última de su fracaso.

En cualquier caso, los artistas de la vanguardia rusa rompieron las ataduras de la caja escénica tradicional; su aportación fue de vital importancia en el desarrollo del teatro experimental posterior y ejerció además una influencia notable más allá de los límites del propio teatro, en campos como la arquitectura, las artes aplicadas o la escultura. Es por ello por lo que la obra de estos tres autores, Malevich, Popova y Stepanova, tiene plena vigencia en la actualidad, puesto que hoy en día siguen siendo punto de referencia de los montajes contemporáneos más arriesgados, y sus escenografías siguen abiertas a nuevas lecturas, lo que no es sino prueba de la calidad de sus trabajos.■



FIG. [20] KASIMIR MALEVICH, 1878-1935.