## El constructivismo teatral

por Misolette BABLET

**Theatrical Constructivism**

A finales del siglo XIX, el teatro se había convertido en toda Europa en un montaje inconexo de trozos de tela pintados de colores «cromo», obra de una serie de artesanos contratados diversamente para la misma obra, según su «especialidad». La función del «director» no consistía en ayudar a los actores a desentrañar el sentido de la obra, sino en indicarles sus desplazamientos, entradas, salidas, etc. Y el actor, prisionero de un decorado invasor, se veía condenado a desarrollar su actuación a lo largo de la batería de luces, que deformaba sus rasgos hasta hacerlos irreconocibles. En este contexto no había «maestro» de la obra ni quedaba resquicio de «arte».

Era inevitable que se produjera una reacción y brotó de todas partes, sobre todo en Alemania y en Rusia, en el terreno propio de los hombres de teatro. Tanto la dramaturgia simbolista como la obra de Wagner fueron los detonantes; W.B. Yeats, en Irlanda; Strindberg e Ibsen en Escandinavia; los simbolistas, Maeterlink, Andreev en Rusia, en Francia, en Alemania (¡excepto en Bayreuth!)... Por todas partes se buscaba la forma de recuperar una teatralidad perdida, de salir del atolladero del naturalismo ilusionista de la burguesía triunfante de la era victoriana.

Sobre la historia de los diversos movimientos, divergentes entre sí, mencionaré a dos pioneros: Adolfo Appia, que intentó «reformar la puesta en escena wagneriana», ofreciéndole una estructura sobre la cual construirla, antes de ponerla al servicio del actor y de su cuerpo, y, a su vez, al servicio de la música (rítmica), reivindicando la existencia de un «artista» responsable de la obra de arte teatral, el director ordenador único del espectáculo concebido como un todo indisociable. El inglés, Edward Gordon Craig, diez años más joven que aquél, sigue la misma dirección, exigiendo para el «arte del teatro» medios que le sean específicos. El primero de ellos es un visionario que no sabe nada de teatro, pero que lo siente por instinto. No obstante, no llega a realizar nada en ese campo antes de los 40 años (1903), ni después de los 60 (1923-5), mientras que el segundo, nacido entre bastidores, hijo de la actriz Ellen Terry, da sus primeros pasos como director a los 20 años, para, poco a poco, irse alejando de los escenarios europeos (¡con contadas y honrosas excepciones!). Ambos, de temperamento tan distinto, se encuentran en una misma y única voluntad: establecer las bases prácticas (diseños, guiones de puesta en escena, puestas en escena) y teóricas (escritos) de un teatro que vuelve a ser «arte».

At the end of the XIXth century, theatre all over Europe had become a disjointed montage of canvas drapes painted in «comic-strip» colours, the work of an assortment of craftsmen engaged for the same play according to each individual's «speciality». The function of the «director» was not to help the actors unravel the meaning of the work but merely to tell them their movements, entrances and exits. And the actor, imprisoned in a maze of sliding structures, was forced to act out his part under a battery of lights that deformed his facial features to the extent that they became unrecognisable. In such circumstances there was no «construction manager», and no trace of «art» was left!

The inevitable reaction was provoked in many places, but above all in Germany and Russia: both symbolist drama and the work of Wagner sparked things off. W. B. Yeats in Ireland, Strindberg and Ibsen in Scandinavia, the Russian symbolists, Maeterlink and Andreev, and those in France and Germany (except in Bayreuth!), all began to search for ways to recover a lost theatricality, to escape from the morass of illusionist naturalism characteristic of the triumphant Victorian bourgeoisie.

I do not intend to enlarge upon the history of the different and diverse movements, but I do want to touch upon two pioneers: Adolfo Appia and Edward Gordon Craig, who attempted to reform the «Wagnerian mise-en-scène», both offering it a structure upon which it could be built before placing it in the service of the actor. The actor's body, in turn, was used in the service of music (rhythm). Appia also demanded the appearance of an «artist» responsible for the «theatrical work of art», the —«director»— the single orderer of the spectable conceived of as an integral whole. The Englishman, Edward Gordon Craig, ten years younger than Appia, followed the same path, demanding for the «art of the theatre» its own specific media. The former was a visionary who knew nothing about the theatre but who felt an instinct for it. Nevertheless, he did not manage to «realise» anything in this field until he was forty (1903), or after he was sixty (1923). Gordon Craig, born behind the scenes, the son of the actress Ellen Terry, took his first steps as a director at the age of twenty and then gradually (with a few, honourable exceptions!) moved away from the European stage. Both, despite their differences in temperament, shared the same desire: to establish the practical bases (scripts and designs for stage settings) and theoretical

La primera «revolución artística» surge en San Petersburgo en torno a la *Mir Iskousstva* (1898), asociación de artistas, críticos y literatos. El rechazo del naturismo, la voluntad de recuperar un estilo «ruso», la búsqueda de una «belleza artística» fuente de inspiración creadora, y de una obra de «arte total», son las características de este movimiento que en 1909 lanzará en París una «bomba» con la creación de los *Ballets Rusos*.

El teatro se convierte, utilizando la expresión de Jean Cocteau, en un «crisol de pasiones». Los decoradores (pintores pertenecientes a la *Mir*) dejan volar su imaginación desbordante, haciendo que el público se estremezca de puro deleite. En 1913 estalla el escándalo de *La Consagración de la Primavera*, cuya única responsable es la música de Stravinsky.

El éxito abrumador de los *Ballets Rusos* y de sus decorados subidos de color abre las puertas a la fantasía y a la sensibilidad en el escenario.

Otra revolución, ésta más «silenciosa», había empezado a manifestarse bajo la influencia de la dramaturgia simbolista, para la cual las normas tradicionales no poseían respuesta. ¿Cómo hablar de la vida, de la muerte, de la eternidad, de las aspiraciones nostálgicas del hombre, rodeados de telas pintadas, recargadas de detalles en colores «cromo»? Del mismo modo que el personaje, en su sueño, estaba ciego con respecto a su entorno, y se olvidaba de la vida cotidiana, había que hacer que los espectadores sólo vieran formas neutras, imprecisas, como veladas por la bruma del olvido, ¡un juego de telones negros se encargaría de ello!

Son dos «revoluciones» que han aportado color, dinamismo, vida, por un lado, y por otro, una cierta desmaterialización del decorado escénico en beneficio del texto y de la filosofía de la vida.

No obstante, ninguna de ellas cuestionaba las relaciones entre el actor y su cuerpo de una parte, y, de otra, el espacio del escenario «cúbico» a la italiana.

Nuestros dos pioneros habían analizado de manera fundamental el porqué de la crisis y habían llegado a la conclusión de que había que encontrar una cierta teatralidad a partir del

bases for a theatre that would once again become «art».

The first «artistic revolution» took place in St Petersburg with the emergence of the *Mir Iskousstva* (1898), an association of artists, critics and men of letters. The rejection of naturalism, a desire to recover a «Russian» style, a search for «artistic beauty» which would be the source of creative inspiration and of a «total work of art» were some of the objectives of this movement that in 1909 set off its first «bomb» in Paris with the creation of the *Ballets Russes*.

The theatre became, in the words of Jean Cocteau, a «crucible of passions». The decorators (painters belonging to the *Mir*) let their fertile imagination take flight and the audience tingled with sheer delight at their work. 1913 saw the scandal of the *Rites of Spring*, provoked solely by the music of Stravinsky.

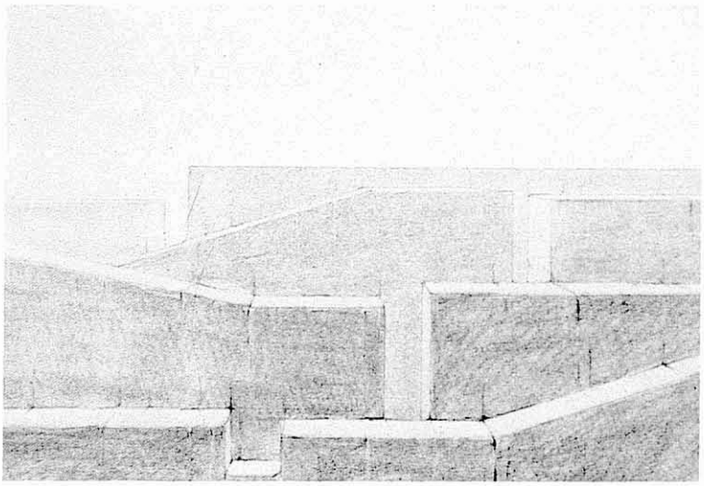
The overwhelming success of the *Ballets Russes* and their colourful stage sets opened the door to fantasy and sensitivity in stage design.

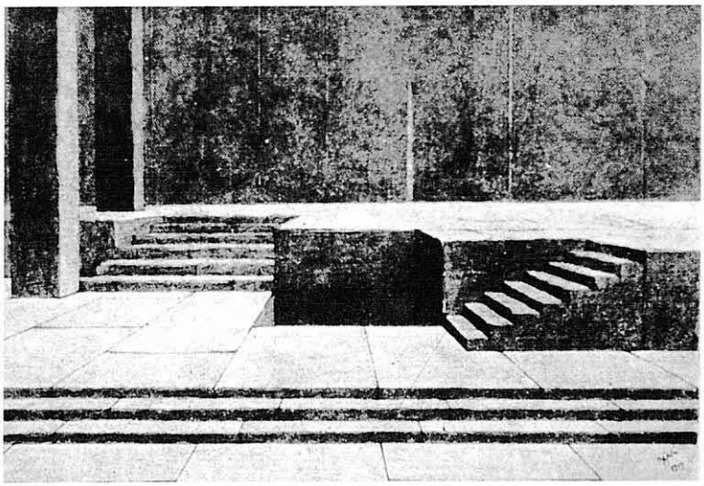
Another, more «silent» revolution had begun to take shape under the influence of symbolist dramaturgy, for which the traditional norms no longer had any validity: how could one speak of «life», «death», «eternity», or the longings and aspirations of Mankind while surrounded by drapes painted in «comic-strip» colours? Just as the character on stage was blind to his surroundings and oblivious to everyday life, so the audience should only see vague, neutral forms, as if they were shrouded in the mist of forgetfulness. A set of black curtains. would provide just the solution! Two revolutions, then, that brought with them colour, dynamics and life on the one hand, and on the other a certain dematerialisation of the stage set to the benefit of the text and the philosophy of life expressed therein. Nevertheless, neither of them questioned the relationship between the actor and his body or the «cubic», Italian-style stage.

The two pioneers had made a deep analysis of the causes of the crisis. The conclusion reached was that a new theatrica-

**Adolphe Appia: Escenografía para la obra *Eco y Narciso* (1909).**
Adolphe Appia: Scenography for *Echo and Narcissus* (1909).

**Adolphe Appia: Ensayo de geografía rítmica (1909).**
Adolphe Appia: Rhytmical Geography Rehearsal (1909).





actor (y de su cuerpo, portador de la acción de la obra). Frente a un teatro que constituía un arte convencional, se trataba ahora de encontrar aquellas «reglas», que se adecuaran a un teatro convertido de nuevo en «arte» gracias a la presencia de este nuevo «artista», el director. Resulta sintomático que el año 1912 señale el desenlace de sus investigaciones en un campo hasta el momento inexplorado, el del *espacio escénico*, y que, sin conocerse entre sí, hubieran llegado a soluciones, si no idénticas, por lo menos similares. Hasta el momento, el material escénico es «inconexo» y aleatorio. El actor interpreta sobre un suelo de madera, pero el espacio que le rodea es informe. Ahora se trata de estructurarlo en las tres dimensiones. Craig hace hincapié en la verticalidad mientras que Appia lo hace en la horizontalidad y en la plasticidad del suelo.

Adolfo Appia, que en 1906 «descubrió» la «gimnasia rítmica» de Jaques-Dalcroze en Ginebra, llega a la conclusión de que no es posible que los bailarines y/o actores se vean obligados a desenvolverse eternamente en un suelo plano. Concibe primero, a partir de 1909, «espacios rítmicos» para los jóvenes cuyos cuerpos están al servicio de la música, pero, sobre todo, para Hellerau, cerca de Dresden, donde se está construyendo un instituto para Jacques-Dalcroze (Arquitecto, Heinrich Tessenov; asesores, Adolfo Appia y A. de Saltzmann), diseña un juego de escalones, plataformas, pendientes que pueden disponerse como un verdadero *juego de construcciones*. Una sala en forma de rectángulo paralelepípedo vacía. En un extremo, las gradas para los espectadores; en el otro, el juego de practicables que sirven de «trampolín» a comediantes y bailarines. Brota la luz de todos los puntos de la sala, cuyas paredes no están iluminadas, sino que iluminan millares de bombillas espaciadas regularmente detrás de los telones blancos que cuelgan a un metro de la pared...

EL PRECONSTRUCTIVISMO

El acontecimiento más significativo anterior al contructivismo es, sin lugar a dudas, el de diciembre de 1913 en el Parque de Atracciones de San Petersburgo, donde se realiza el «Primer Teatro Futurista del Mundo». Dos espectáculos: *La Tragedia,* de Vladimir Maïakovski, el más significativo, pero carente de futuro, y *El triunfo sobre el Sol*, con texto de A. Kroutchonykh y M. Matiouchine, decorados, vestuario y puesta en escena de Casimir Malevith. El suprematismo, ¿iba a llegar hasta los escenarios? Un escenario desnudo, limitado al fondo por un telón pintado de blanco y negro, vestuario de gran colorido que deshumaniza al hombre y lo convierte en un fenómeno pictórico abstracto.

Hasta aquí, los pintores que habían trabajado en los escenarios, en el marco de la *Mir Ikousstva,* se habían conformado con hacer su propia pintura, a gran escala, trasladándola a la escena

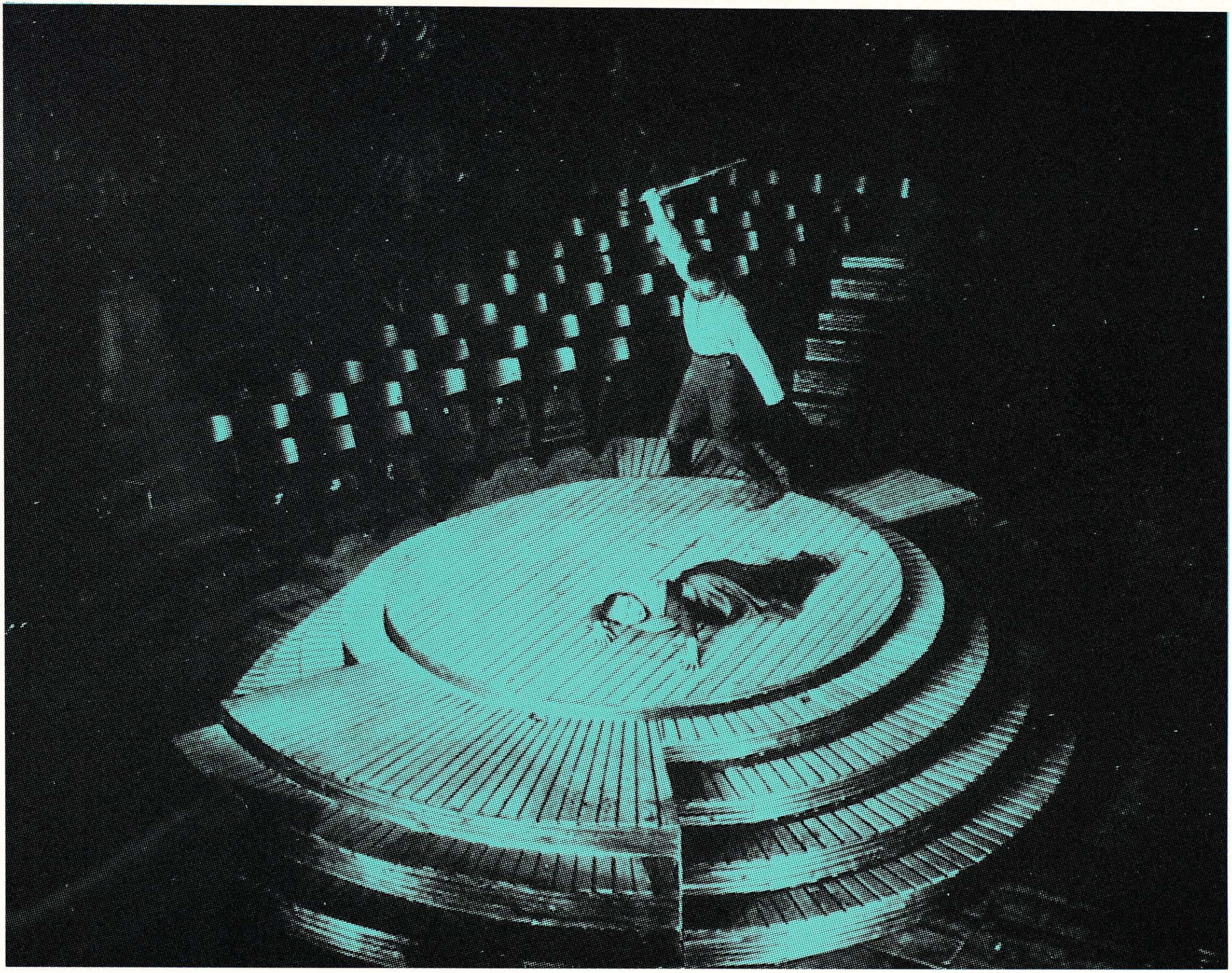
lity had to be found, based on the actor himself and his body, through which the action of the play is expressed. Faced with a theatre that constituted a conventional art, they needed to final a set of «rules» that would be readily adaptable to a theatre once more converted into «art» thanks to the presence of a new artist, the director. It is highly symptomatic that the year 1912 should have seen the outcome of their research in a hitherto unexplored field, the scenic space, and that, having no knowledge of each other, they should have found solutions which, though not identical, were certainly very similar. Until that moment scenic material was «disconnected» and inappropriate. The actor performed on a wooden floor but his surroundings were «formless» and in need of structuralisation in the three dimensions. Craig insisted on verticality while Appia was the champion of horizontality and the plasticity of floors.

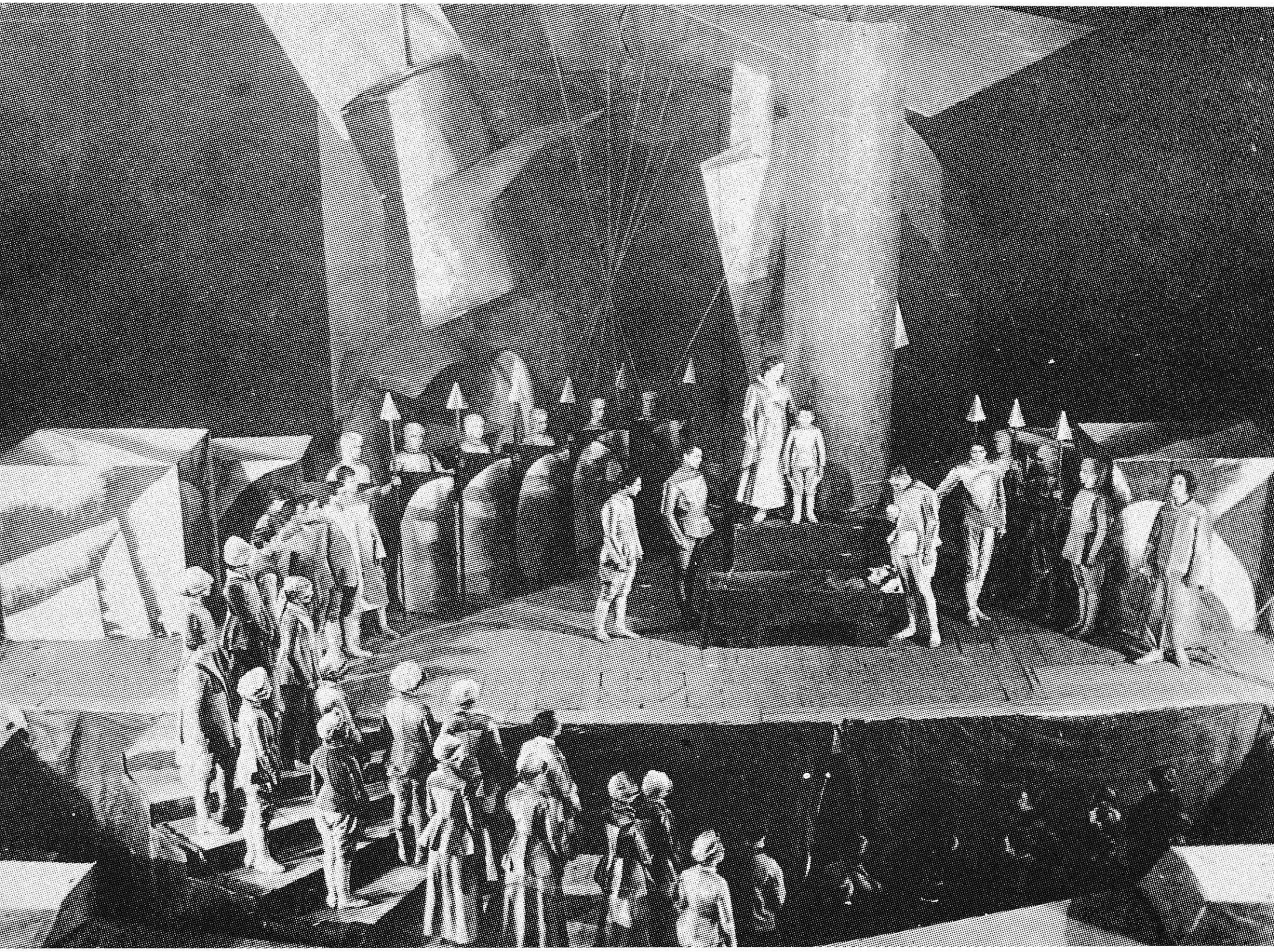
Adolfo Appia, who in 1906 «discovered» Jacques-Dalcroze's «rhythmic gymnastics» in Geneva, reached the conclusion that it was impossible to force dancers and/or actors to perform for ever on a flat plane, as if climbers could scale a Monte Cervino reduced to floor level! First he conceived «rhythmic spaces» for young dancers whose bodies were to interpret the music, designing them from 1909 onwards; but his major contribution here was for the Institute (architect: Heinrich Tessenov; consultants: Adolfo Appia and A. de Saltzmann) then under construction for Jacques-Dalcroze in Hellerau, near Dresden, for which he designed a set of steps, platforms and slopes that could be arranged as a veritable «game of constructions». An auditorium in the form of a rectangular palallelepiped: empty. At one end, the tiers for the audience; at the other, the set of risers which served as a «trampoline» for actors and dancers. Light shone out from points all over the auditorium, whose walls were not illuminated but themselves provided the lighting: thousands of light bulbs were placed at regular intervals behind white curtains hung one metre in front of them.

PRE-CONSTRUCTIVISM

The most significant event previous to constructivism was, without a shadow of doubt, the one that took place in December 1913 at the St Petersburg Fairground where the «First Futurist Theatre in the World» was staged. There were two performances: *The Tragedy* by Vladimir Mayakovsky —the more meaningful of the two but without a future— and *The Triumph over the Sun,* with text by A. Kroutchonykh and M. Matiouchine, and décor, wardrobe and mise-en-scène by Casimir Malevitch. Was Suprematism about to reach the theatre? The stage was bare with a black and white painted curtain at the back; the costumes were of a colourfulness that dehumanised the performers converting them into abstract pictorial phenomena.

**Escena de *La Madre* de M. Gorki →**
**con escenografía de N. Okhlopkov (1933)**
Scene from *The Mother* by M. Gorki
with scenography by N. Okhlopkov (1933)





sin más. En adelante, se consagran a una búsqueda realmente espacio-pictórico-escénica; Tatlin y sus contrarelieves les habían abierto nuevos horizontes.

Las investigaciones escenográficas de Appia influyen directamente en las manifestaciones preconstructivistas.

OCTUBRE DE 1917

Los primeros espectáculos verdaderamente «revolucionarios» son manifestaciones extra-teatrales, es decir, «fiestas de masas», de entre las cuales, la más célebre es la famosa *Toma del Palacio de Invierno,* en Petrogrado, el 7 de noviembre de 1920. La inmensa plaza Uritski hace las veces de escenario: por un lado, el «escenario blanco», el Palacio, cuyas 62 ventanas gigantescas se iluminarán para representar las luchas finales mediante sombras chinescas; por otro, en un decorado de ladrillos escalonado (tabiques de ladrillo, chimeneas de fábrica «reconstruidas»), el «escenario rojo». Entre ambos, una pasarela de 150.000 espectadores que, abandonando la pasividad tradicional de los espectáculos en local cerrado, se convertirán instintivamente en actores.

Espectáculos de masas, sí, pero también un número incalculable de miniespectáculos «revolucionarios» de iniciación, tanto a la lectura, como a la higiene, teatro de «agit-prop»,* trenes decorados viajando por pueblos y ciudades, circos ambulantes, etc..., que proporcionaban las bases de una educación política a todo el país, en medio del entusiasmo de los primeros años de la revolución.

V.E. Meyerhold es uno de los primeros directores que se entregó totalmente a la obra «revolucionaria» en el ámbito teatral. Primero participa en 1918 en el *Misterio Bufo* de Maïakovski, en Petrogrado, al que enfoca como si fuera un circo, una verbena y, en esta ocasión, introduce por primera vez el guardapolvo gris, que posteriormente será obligado en todos los espectáculos «constructivistas». Combina la transformación de los teatros profesionales, la creación de talleres de dramaturgia, de puesta en escena y de interpretación, con experiencias realizadas con grupos del ejército rojo, mezclando a la vez el mundo obrero y el campesino. El teatro debe sacudirse el yugo del escenario a la italiana, convertirse en un «teatro-meeting», teatro de feria.

EL CONSTRUCTIVISMO EN EL TEATRO

La exposición constructivista 5×5=25 de Octubre de 1921 es indiscutiblemente la que da el paso decisivo: supone el fin de los «decorados» con significado, y, por tanto, el fin de la

The *Mir Ikousstva* painters, who had worked on scenery until that time, had simply produced their own, large-scale paintings and transferred them to the stage set. From now on, however, they began to search for a genuine spatial-scenic painting: Tatlin and his counter-reliefs had opened new horizons for them.

Appia's scenographic research had a direct influence upon pre-constructivist ideas.

OCTOBER 1917

The first truly «revolutionary» spectacles were extra-theatrical; in other words, festivals of the masses, the most famous of which was the *Taking of the Winter Palace* in Petrograd on November 7 1920. The vast Uritski Square provided the backdrop: on the one hand the «white stage», the Palace, whose 62 gigantic windows were illuminated to represent the final battles using Chinese shadows; on the other, a décor consisting of brick partitions and «reconstructed» factory chimneys; the «red stage». Between both, a catwalk with capacity for 150.000 spectators who, abandoning the traditional passivity imposed by performances in closed establishments, became converted instinctively into actors.

There were mass spectacles but also an incalculable number of revolutionary mini-spectacles designed to teach literacy and hygiene: agit-prop theatre, festooned trains travelling through towns and villages, travelling circuses that laid the foundations of a political education all over the country when enthusiasm for the first years of the revolution was at its height.

V. E. Meyerhold was one of the first directors to commit himself totally to revolutionary theatre: his first production was Mayakovsky's *Misteriya-buff* in Petrograd (1918) in which grey overalls, which were to become the compulsory uniform for all «constructivist» spectacles, made their first appearance. He combined the transformation of the professional theatre and the creation of drama staging and interpretation workshops, with experiments carried out with groups from the red army, in order to find a meeting point between the proletariat and the peasantry. Theatre had to shake off the yoke of Italian staging and become a «theatre-meeting», a festival theatre.

CONSTRUCTIVISM IN THE THEATRE

The constructivist exhibition 5×5=25 held in October 1921 was undoubtedly the decisive step forward. It marked the end of «meaningful décors» and, therefore, of naturalist representations, and introduced décors which served as trampolines for actors only, which were therefore functional only for them, which were no longer compulsorily «pretty» according to old canons and which therefore broke away from decadent aesthetics and created «playing machines», wooden devices in the

← **Escena de Les Aubes de Verhaeren con escenografía de W. Meyerhold y V. Beboukov (1921)**
Scene from *Les Aubes* by Verhaeren with scenography by W. Meyerhold and V. Beboukov (1921)

form of platforms, ramps, steps, and assemblies of strange metallic elements. An empty stage which guaranteed the anti-decorative, proletarian character of the company: theatre is work and play.

*The Great Cuckold* of 1922, with its «playing machine» by Lionvov Popova, masterfully opened the doors to «constructivism» in Soviet theatre; doors which would gradually but progressively open wider and wider.

*The Great Cuckold:* Popova's «machine» lacks the plastic unity of Tatlin's famous «tower»; it is more complex in its interplay between verticals, horizontals, and slopes, with its millstone, its wheels, ladders, steps, catwalks and scaffolding that occupy the entire stage whose back wall is still visible. There are no arch centerings or sliding structures or ramps; nothing is hidden: the projectors are hung in full view of the audience since they are necessary; a montage of gigantic letters forms the name of the author, purely for fun. All these elements are usable; in other words, at any given moment a performer can play with them. He can slide over the stage, remain suspended over it, do acrobatics or turn the wheels to the rhythm of the action. For several years Meyerhold had made his actors rehearse dressed in his famous *prosadejda,* in the same way that Jacques-Dalcroze's dancers wore their *maillots,* in order to enjoy total freedom

representación naturalista; los decorados sirven de trampolín al juego de los actores, y son, por lo tanto, funcionales, y no obligatoriamente «bonitos» según los cánones antiguos; en consecuencia, es el fin del esteticismo decadente. De ahí la construcción de «máquinas de jugar», ingenios de madera (material pobre), en forma de plataformas, rampas, peldaños, montajes de extraños elementos metálicos, etc...

Un escenario... *vacío*, que garantice el carácter antidecorativo, «proletario» de la empresa. El teatro es *trabajo* y *juego*.

Los más grandes artistas (pintores plásticos) participan en la elaboración de estas «máquinas de jugar». *El Gran Cornudo*, de 1922, en un decorado «máquina de jugar» de Lionvov Popova, abre magistralmente la vía «constructivista» del teatro soviético, que se irá ampliando poco a poco.

En *El Gran Cornudo*, la «máquina» de Popova carece de la unidad plástica de la famosa «torre» de Tatlin, es más compleja en su juego de verticales, de horizontales, de planos inclinados, con su piedra de molino, sus ruedas, escaleras de mano, peldaños, pasarelas, andamiaje gigantesco que ocupa la totalidad del escenario, cuya pared del fondo es visible; ya no hay cimbras ni estructuras corredizas, ni rampas; se reconoce la técnica; los proyectores, suspendidos a la vista del público por ser necesarios; un montaje de letras gigantescas compone, por puro placer, el nombre del autor... Todas las partes del conjunto son «practicables», es decir, en todo momento puede el actor emplearlas para jugar, deslizarse, quedar suspendido, hacer acrobacias, impulsar las ruedas al ritmo de la puesta en escena. Desde hacía varios años, Meyerhold hacía ensayar a sus actores vestidos con su famosa *prosadejda,* de la misma manera que las bailarinas de Jacques-Dalcroze se ponían sus *maillots* para gozar de libertad de movimientos; pero en esta «biomecánica» inventada por Meyerhold, el cuerpo del actor-obrero, «herra-

**L. F. Bobowa: Escenografía para la obra *Le Cocu Magnifique* (1922).**
L. F. Bobowa: Scenography for the play: *Le Cocu Magnifique* (1922).

**El Lissitzky: Figurines (1921).**
El Lissitzky: Costume Designs (1921).

**Warmara Stepanova: Figurines para *La muerte de Tarelkin* (1922).**
Warmara Stepanova: Costume Designs for *Tarelkin's Death* (1922).

**S. M. Eisenstein: Figurín para *Macbeth* (1922).**
S. M. Eisenstein: Costume Design for *Macbeth* (1922).

mienta de producción», se convierte en máquina, motor, y el teatro se encargará de mostrar al público el perfecto funcionamiento de estos mecanismos humanos bien ajustados, al servicio de un nuevo arte, el de la Revolución, el de la nueva sociedad. Poco a poco, Meyerhold desarrolla así un nuevo lenguaje escénico, aquél en el que cada objeto, cada espacio, cada movimiento adquiere significado.

Lissitzky, quien pasó por todas las formas, por todos los «ismos» del arte de su tiempo, es el más ecléctico de los pintores de ese período. Y además, probablemente, sigue siendo para nosotros el más «moderno». Diseña un nuevo *Triunfo sobre el Sol* que tampoco llegará a realizarse nunca, pero del que nos queda una valiosa carpeta de dibujos editados en Hanover, en 1923; prefigurando la Bauhaus, concibe un arte escénico «abstracto», completamente mecánico, del que se suprimirá toda presencia humana: en un emplazamiento, una «máquina de espectáculo» accesible por todas partes, desde la cual, un animador colocado en el centro, coordinaría los movimientos de los decorados (todos ellos móviles), como si fueran seres mecánicos producto de la imaginación. En Hellerau, únicamente la luz estaba dirigida por un importante registro que permitía dar a las paredes de la sala una irisación máxima en *degradés* particularmente matizados; por su parte, Lissitzky concibe toda una orquestación de luces y de movimientos.

Los artistas de teatro se han ido alejando poco a poco del primer objetivo de sus esfuerzos, construir el socialismo, llevados por el entusiasmo de crear en las tres dimensiones, y dedicados la mayoría de ellos, en sus inicios, a la pintura o a las artes plásticas. En un principio, se produjo, pues, una superposición entre la ideología y su materialización en el escenario, seguida de un desplazamiento y de la toma de poder por el arte a secas, sin cariz propagandístico. Pues, de hecho, dejando aparte los «montajes de atracción» del «agit-prop» (con frecuencia en la calle o en la fábrica), creados a menudo por los propios obreros, el repertorio montado por los «constructivistas» era clásico, si bien ellos le daban una nueva interpretación: (la crítica social contenida en *El Revisor* de N. Gogol, obra considerada como una comedia en la Rusia zarista, sólo se hizo mordaz a través de la dirección de Meyerhold).

No obstante, el teatro se ha beneficiado mucho del «constructivismo». En primer lugar, porque le ha dado la oportunidad de desterrar al «teatro burgués» y a sus oropeles, y de —por así decirlo— hacer sitio: un plató desnudo, algunos accesorios que facilitan la actuación de los actores, más física, especialmente bajo la influencia de la biomecánica. El escenario deja de ser una «caja de ilusiones» y se muestra desnudo, una «herramienta» que desvela su funcionamiento a un público incitado a participar.

El «constructivismo ruso» no ha dejado aún de inspirar al teatro del siglo XX, en el que ha dejado una profunda huella, tanto por su ética como por su estética.

of bodily movements; but in such «biomechanics, invented by Meyerhold, the body of the actor-worker, the «tool of production», became a machine, a motor, and the theatre the function of showing the audience the perfect working order of these well-adjusted human mechanisms in the service of a new art, that of the Revolution and the New Society. Little by little Meyerhold evolved a new scenic language in which each object, each space, and each movement had meaning.

Lissitzky, who went through all the forms and «isms» of art at the time, was the most eclectic of painters of the period and, for us, probably continues to be the most «modern». He designed a new *Triumph over the Sun* which, like *I Desire a Child*, was never staged. Fortunately, however, he put together a valuable dossier of drawings in Hanover in 1923. It prefigures the Bauhaus and conceives of a totally mechanical «abstract», scenic art in which all human presence is suppressed: it is a placement, a «performance machine» accessible from all sides, from which a central operator can coordinate the movements of the sets (all of which are mobile) as if they were imaginary, mechanical beings. In Hellerau the lighting was controlled by a single register which allowed for considerable nuances of tone on the walls of the auditorium; Lissitzky, on the other hand, conceived a whole orchestration of lights and movements.

Theatre artists began gradually to move away from their initial objective —that of building socialism— as they became carried away by the urge to create in three dimensions, since many of them had originally been painters or sculptors. At first, then, there was a superposition between ideology and its representation on the stage followed by an assumption of power by art itself, with no propagandistical intentions. Indeed, leaving aside the «attraction numbers» staged by the agitprop (often in the street or in factories) and performed very often by the workers themselves, the «constructivist» repertoire was basically classical, although it is true that it was given a new interpretation: the social criticism contained in N. Gogol's *The Inspector*, a work which was considered a comedy in tzarist Russia, became biting only when directed by Meyerhold.

Nevertheless, the theatre has benefitted much from «constructivism». In the first place, because it provided the opportunity to banish «bourgeois theatre» with all its embellishments in order to make way for accessories that facilitated the work of the performers and allowed them to act playfully and naturally, especially under the influence of bio-mechanics. The stage ceased to be an elaborately fake scenery and became a naked «instrument» that revealed its function to an audience already predisposed to participate.

«Russian constructivism» continues to inspire XXth-century theatre, in which it has left an indelible ethical and aesthetic mark.