



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras



T E S I S

QUE PARA OBTENER TÍTULO DE
LICENCIATURA EN LITERATURA DRAMÁTICA
Y T E A T R O
P R E S E N T A
CLAUDIA TORRES MUCIÑO

289079

CIUDAD UNIVERSITARIA

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"EL VITALISMO TEATRAL DE VAKHTANGOV"

CLAUDIA TORRES MUCIÑO

ASESOR: ÓSCAR ARMANDO

GARCÍA GUTIÉRREZ

Índice

Introducción	3
I. Antecedentes	15
II. Vakhtangov, sus primeros trabajos	31
II.1 A propósito del Octubre Teatral	44
III. Montajes célebres de Vakhtangov	52
III.1 El milagro de San Antonio	54
III.2 Erick XIV	56
III.3 El Dybbuk	59
III.4 Princesa Turandot	62
III.5 El legado de Vakhtangov	68
IV. El Vitalismo Teatral de Vakhtangov	81
IV.1 El Vitalismo: un concepto filosófico	81
IV.2 Las técnicas escénicas de Vakhtangov	102
V. Comentario Final	117
VI. Cronología	139
VII. Bibliografía	148

Introducción

Entre finales del Siglo XIX y la primera parte del XX, Rusia ocupa un lugar muy importante para la historia del teatro. Esto se debe a que en ella se han generado gran variedad de exploraciones teatrales muy valiosas para el arte escénico y que es justo rescatar tanto por la diversidad de su contenido como por la importancia de los directores de escena que las han llevado a cabo. La elección de Vakhtangov como tema de investigación tiene que ver, justamente, con esta diversidad artística desarrollada en Rusia.

Desde muy joven, Vakhtangov comenzó a trazar el camino de lo que serían sus exploraciones teatrales. En un principio participó con un grupo de teatro amateur para, posteriormente, hacerse miembro del *Teatro de Arte* y finalizar dirigiendo su propio teatro. Y aunque su proceso de trabajo no fue muy largo (doce años aproximadamente), sí fue, en cambio, muy intenso.

Lo interesante en Vakhtangov es no sólo su trabajo como actor y director de escena, caracterizados por el trabajo corporal de sus actores, que buscaban la progresión plástica

del movimiento, y por la forma de manejar los objetos sobre el escenario; sino también por las circunstancias históricas en que se desenvuelve. Ellas han influido mucho, de hecho, son el sustento de sus cualidades artísticas como actor, director y pedagogo de la escena. Nuestro director vivió sucesos tales como la guerra civil rusa, comprendida entre 1917 y 1922, años que coinciden con su propio periodo de trabajo; muriendo el mismo año en que quedó históricamente consolidada la Unión Soviética.

Junto con Sulerzhitsky, Vakhtangov fue miembro fundador del *Segundo Estudio del Teatro de Arte de Moscú* como actor y director, así como director del *Tercero*, además de haber sido considerado como el padre del teatro judío. Es también de los pocos directores de escena que llegó a emplear un movimiento estético propio de los rusos: el constructivismo, derivado del futurismo y el cubismo; fue discípulo de Stanislavsky, aunque no su alumno directamente, así como de otro director importantísimo: Vsevolod Meyerhold.

Aún destacan dos características fundamentales para comprender la importancia del trabajo de Vakhtangov. Primero, fue miembro activo y cuenta con una participación destacada dentro del conocido *Octubre Teatral*, movimiento del que

emanan muchos de sus principios acerca de la concepción de la puesta en escena; asimismo, Vakhtangov fue el único artista de su tiempo que se ocupó de dar lecciones de dirección escénica a alumnos que desearon formarse como tales y también laboró educando actores, llegando a conjuntar el trabajo con ambos grupos.

Desde luego, no podemos atribuir al azar ni las exploraciones de Vakhtangov ni de ningún otro artista de la época, toda vez que estos experimentos se propiciaron a partir de una necesidad histórica. Por tal motivo, hemos decidido tomar como marco de referencia, cinco sucesos históricos decisivos para comprender más clara y objetivamente la función de Vakhtangov como artista de su tiempo: a) la decadencia del zarismo, con lo que se supone la llegada de la democracia; b) la Primer Guerra Mundial de 1914 hasta 1918 y que marca el inicio de las exploraciones artístico-ideológicas de nuestro director; c) la guerra civil rusa, en donde encontramos una extraordinaria coincidencia con los más grandes logros de Vakhtangov y que culminan con d) la consolidación del socialismo en Rusia; y, finalmente, e) la Segunda Guerra Mundial, comprendida entre 1939 y 1945. A pesar de haber muerto años atrás, Vakhtangov dejó escuela y teatro establecido (el *Tercer Estudio*), donde sus

exploraciones seguían siendo utilizadas por varios de sus alumnos, entre los que podemos nombrar a Mikhail Chéjov y a Boris Zakhava.

Si bien Vakhtangov realizó en un breve periodo de tiempo sus exploraciones escénicas, ellas reflejan el sentir del pueblo ruso y el pensamiento ideológico de la revolución. La conjunción de ambas vertientes condujo a nuestro director a desarrollar un proceso útil y funcional no sólo para concretar sus propias ideas políticas, sino también para abrir el camino hacia nuevos recursos escénicos. Dicho proceso estaba hermanado con el pensamiento filosófico dominante en ese momento: el vitalismo, tomado como ideología político-social y como base para el desarrollo artístico. Por ejemplo, el teórico sueco Adolphe Appia fue el primero que se ocupó de estudiar las teorías vitalistas adaptadas para la escena y se encargó de destacar el valor subjetivo de éstas. De las primeras incursiones de Appia se derivarían posteriormente los nuevos rasgos característicos del arte escénico, síntesis, abstracción o composición espacial que rompieron con la estética tradicionalista conocida hasta entonces y que forman parte de una corriente estética. Es a partir de Appia que el fin del arte escénico no sólo se reduce al campo del arte.

Siguiendo la evolución de esta línea y sus consecuencias, es que decidimos nombrar el pensamiento artístico de Vakhtangov como **vitalismo teatral**. En el vitalismo teatral de Vakhtangov confluyen dos corrientes, una política y otra cultural. Ninguna sobresale a la otra. Es aquí donde profundizamos nuestra investigación, a fin de establecer la importancia que adquirió nuestro director, política, social y culturalmente. Sin embargo, es necesario aclarar que no es nuestra intención promulgar una teoría o sistema vakhtangoviano por una sencilla razón: Vakhtangov no creía ni en sistemas o métodos establecidos, pues ninguno puede garantizar su efectividad en escena. Pero si creía, en cambio, que cada texto dramático posee una propia ley de interpretación escénica sin la cual es imposible lograr una puesta en escena. Para él, dicha ley de interpretación está relacionada directamente con el bagaje cultural del director de escena. Es pues, nuestro propósito, ofrecer al estudioso del teatro, información lo más clara y completa posible sobre una de las figuras más sobresalientes del teatro del Siglo XX, a la vez que menos conocida: Evgueni Vakhtangov.

Hemos recurrido a muy diversas fuentes para tratar de precisar quién y cuál fue la función de Vakhtangov como

contemporáneos. De ellos se desprenden los numerosos libros que se han ocupado de Vakhtangov como tema de estudio en particular, y los que hacen mención suya en obras más generales¹. Desafortunadamente, a causa de la censura impuesta por los soviets y a que Vakhtangov no publicó sus principales líneas de trabajo, como otros directores rusos lo hicieran, tenemos poca información directa sobre él, de manera que para aproximarnos a Vakhtangov adecuadamente, procuraremos hacerlo lo más cercano a él mismo, y qué mejores testimonios tenemos que a sus alumnos, entre los que destacan: Nikolai Gortchakov, Yuri Zavadsky y Boris Zakhava. De hecho, sus principales fuentes bibliográficas corresponden a ellos y a otra publicada en 1933²; versión a la que posteriormente se agregaron datos proporcionados por

¹ Las principales obras de consulta sobre Vakhtangov, en orden alfabético son:

ASIÁN, *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974; BANHAM, *The Cambridge guide to theatre*, Cambridge. The Cambridge University Press, 1995; BETETINI, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona. Gustavo Gili, 1974; CASTRO, *Teatro dramático judío*, Madrid, Aguilar, 1930; COLE, *Actuación*, México. Diana, 1983; *Directors on directing*, USA, The LBOBBS-MERRILL Company, Inc., 1963; CHERSONSKYJ, *Vakhtangov*, Moscú. s. Ed., 1963; DORT, *Tendencias del teatro actual*, Madrid, Fundamentos, 1970; *Encyclopedia Britannica*, Volumen X, USA, University of Chicago, 1982; GASSNER, *Teatro moderno*, México. Letras, 1967; GORTCHAKOV, *Lecciones de Régisseur*, Argentina, Qetzal, 1984; *The Theater in Soviet Russia*, Nueva York, Universidad de Columbia, 1957; GUERRERO, *Historia del Teatro contemporáneo*, Volumen II, Barcelona, Juan Flors, 1961; *International Dictionary of theatre-3*, USA, Facts on File, 1994; LO GATTO, *Historia del teatro ruso*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1945; MACGOWAN, *La escena viviente*, Buenos Aires. Eudeba, 1955; OLIVA, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990; RICE, *El teatro vivo*, Buenos Aires. Losada, 1962; SAURA, *Vajtángov: teoría y práctica teatral*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1997; SAYER, *The Russian Theatre*, Nueva York. Brentano's, 1920; SLONIM, *El teatro ruso*, Buenos Aires. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

² La obra a que aludimos es *Vakhtangov*, de Ch. Chersonskyj. Este texto es en sí mismo una rareza bibliográfica como a la que hace referencia Saura y se desconocen datos sobre el compilador y la fuente, que no son citados en ninguna otra de las bibliografías que aquí se ocupan.

Stanislavsky, Dantchenko, Lunacharsky y por todos los que fueron alumnos de Vakhtangov durante su etapa de trabajo. Dicha edición, bastante extensa e interesante, narra toda la vida y obra de Vakhtangov, desde su infancia, pasando por su experiencia en teatro amateur hasta el trabajo de sus últimos años y, podríamos agregar, contada casi por él mismo; su viuda, Nadejda Vakhtangova, accedió a prestar todo el material que tuvo a su alcance para acabar esta versión tan completa sobre la vida de su esposo.

Jorge Saura nos menciona otra edición atribuida a Nicolai Dimítrievich Valkov, publicada en 1922 bajo el título *Vakhtangov*, pero se desconocen más datos al respecto. Existen otras tantas fuentes como la de Alfredo Gómez de la Vega, *El teatro en la URSS*; o la de Elmer Rice, *El teatro vivo*; sólo por mencionar algunos ejemplos que contienen datos certeros sobre Vakhtangov y su teatro. Incluso, Gómez de la Vega dedica un capítulo a él, pero ninguno revela sus fuentes y casi todos manejan la misma información. Sin embargo, hay que reiterar que son las ediciones de sus alumnos y la de Marc Slonim, junto con los diccionarios y guías dedicadas al teatro, las que contienen información más concreta sobre Vakhtangov y su teatro. Un ejemplo claro es el *International Dictionary of Theatre* que nos desglosa un listado de obras en

las que actuó y un listado similar de obras que dirigió, y en cada caso menciona el teatro o la compañía para la que trabajó, además de los datos biográficos y artísticos del director. Para obtener datos globales, precisos y veraces acerca de Vakhtangov, era indispensable cotejar la información que aportaba cada una de las fuentes bibliográficas que aquí se ocupan. El resultado de las observaciones hechas al respecto es lo que a continuación se mostrará y tiene como marco de referencia el mismo contenido que los estudiosos del teatro presentan.

Por alguna razón encontramos ciertas discrepancias entre los datos existentes sobre Vakhtangov, como aquel en que se debate si éste era o no practicante del judaísmo. Juan Guerrero Zamora menciona que sí, en tanto que Gortchakov asegura lo contrario³. Pero esta es una diferencia muy simple. El verdadero problema llegó cuando se desató una confusión sobre si Vakhtangov trabajó con el *Primer* o *Segundo Estudios del Teatro de Arte*. Era dato ya bien sabido que Stanislavsky había fundado en 1905 el *Primer Estudio* bajo la dirección de Meyerhold, y otro tanto que hacia 1911 se abría el *Segundo Estudio* bajo la dirección de Sulzerhitzky y

³ En el primer caso, Guerrero nos dice: "... como ratificaba el director judío Vajtangov..." (p. 326). En tanto que la mayoría de los estudiosos aseguran lo contrario.

Vakhtangov. Muchos autores como Marc Slonim o Samuel Leiter hablan del *Segundo Estudio* como si fuese el primero; empero, en el apartado correspondiente a Meyerhold, lo seguían mencionando como el director del *Primer Estudio*.

Quizá la confusión se deba a que los miembros de ambos *Estudios* eran los mismos y a que el *Primero* no se abrió ante el público, mientras que el *Segundo* sí lo hizo⁴. Decidimos adoptar como punto más fiable aquel por el que la mayoría de los autores consultados se inclinan. Meyerhold se hizo cargo del *Primer Estudio* como director, mientras que Sulerzhitsky y Vakhtangov se ocuparon del *Segundo*.

La información que nos ofrecen los discípulos de Vakhtangov es muy valiosa porque narran lo que vieron y aprendieron de él. Sus alumnos hablan de él como poseedor de un espíritu totalmente entregado al arte escénico y con mucha visión para tratar de manera diferente cada una de sus puestas en escena. Gortchakov, alumno educado especialmente para la dirección escénica, nos cuenta, en *Lecciones de Régisseur*, su experiencia e impresión de su trabajo con Vakhtangov en *Princesa Turandot*, una de las puestas en escena

⁴ Más información al respecto puede encontrarse en Aslán, Oliva, Leiter y Gortchakov, principalmente.

más importantes de nuestro director. Allí encontramos primordialmente las bases sobre las que trabajaba y de su forma de abordar y corregir diversas escenas. Gortchakov nos narra detalladamente acerca de las diferencias que existen entre la educación de los actores y la de los directores, sin necesidad de separar ambos grupos.

La impresión que recibieron los estudiosos de Vakhtangov ha sido la misma, aunque en sus escritos no sean muy profundos. Para todos estos estudiosos, ha sido sorprendente el cómo este enigmático personaje pudo lograr en tan poco tiempo, destacar como una de las grandes figuras del teatro ruso, del teatro que se estaba construyendo a la par de la revolución; y este caso no es la excepción. Lo que aquí ofrecemos es otra visión que puede complementar datos sobre el director y la situación de la Rusia de principios de siglo.

Nos enfocaremos más a los montajes que a la vida del director, más a su contexto histórico y a su evolución artística y en cómo esto está vinculado a la sociedad de su tiempo. Y aunque pretendimos ofrecer información lo más completa posible, debimos hacer a un lado algunas puestas en

escena por carecer de información suficiente para
sustentarla.

I. Antecedentes

Con la decadencia del zarismo hacia finales del Siglo XIX, el arte ruso atravesó por un periodo de transición que incluso alcanzó al *Teatro de Arte de Moscú*. Constantín Stanislavsky y Vladimir Nemiróvich Dantchenko habían formado el *Teatro de Arte* en 1898 como una respuesta al vacío espiritual de la también decadente aristocracia rusa. El contenido de las obras de Anton Chéjov refleja el estado en que la aristocracia se encontraba y su voz hizo eco en el *Teatro de Arte*, de ahí el éxito alcanzado por Stanislavsky y su grupo. Sin embargo, esto apenas fue el comienzo de lo que sería una intensa búsqueda llevada a cabo por los artistas de la época para generar una nueva cultura en el pueblo ruso.

Con Stanislavsky damos principio a la construcción de un nuevo orden cultural que obedece en primer instancia a la necesidad de crear un repertorio característico de la época. De tal manera, el *Teatro de Arte* se reforzó, además de las obras de Chéjov, con puestas en escena de Tolstoi, Gorki y del mismo Dantchenko, entre otros. En segundo lugar, tanto Stanislavsky como Dantchenko conocieron el trabajo de la Compañía del Duque Jorge II de Saxen - Meningen y la del *Teatro Libre* de André Antoine en París. Fue ahí donde surgió

su necesidad por renovar la escena rusa con el originalmente llamado *Teatro Popular de Arte de Moscú*. En él, Stanislavsky desarrolló su conocido Sistema¹ derivado de un minucioso estudio analítico del texto dramático (trabajo de mesa), para, posteriormente, proceder a la ejecución escénica. Así, durante algún tiempo, el *Teatro de Arte* logró consolidarse como una de las mejores compañías teatrales rusas y llegó a ser más respetado que el *Teatro Imperial*.

Sin embargo, el teatro de Stanislavsky seguía siendo el teatro de la aristocracia, el de unos cuantos. Poco a poco, el director del *Teatro de Arte*, tomó conciencia de la necesaria transición evolutiva del arte y la cultura y trató de ponerse a la par de este proceso. Pero se encontró con una barrera. Los experimentados actores del *Teatro de Arte* se negaron, en su mayoría, a someterse nuevamente a experimentos artísticos, que además eran contrarios a lo que habían aprendido. De manera que no teniendo otra opción, Stanislavsky se vio obligado a recurrir a los jóvenes miembros del mundo teatral.

¹ Existe una marcada diferencia entre lo que conocemos como el Sistema de Stanislavsky y su Método de las Acciones físicas. El primero se inicia en una práctica pasiva, es decir, que analiza primero el texto, las acciones y las emociones teóricamente y hasta que sean comprendidas, se procedía al trabajo sobre la escena. El segundo hace uso de una práctica activa porque trabaja directamente sobre el escenario. El Método se acerca más a las tesis de los directores post-revolucionarios, específicamente, al trabajo que Vakhtangov venía realizando desde hacía tiempo.

Tratando de alcanzar una nueva fase de desarrollo para el arte escénico, se funda en 1905 el *Primer Estudio del Teatro de Arte de Moscú*, a cargo de Vsevolod Meyerhold, alumno de Stanislavsky que años atrás había formado una Compañía ambulante opuesta al esteticismo stanislavskiano. A lo largo de varios meses, Meyerhold incursionó en diversos experimentos escénicos que lo llevaron a dilucidar sus ideas sobre la biomecánica, aunque en ese momento sus exploraciones sólo lograron una cosa: el total rechazo de Stanislavsky y su negativa de abrir el *Estudio* al público, lo que trajo consigo la evidente ruptura de Meyerhold con el *Teatro del Arte*².

Siguiendo su camino, Meyerhold se convirtió en director escénico del teatro de la famosa actriz Vera Komisarzhenskaia. Pero, al poco tiempo, a ésta le disgustó la forma de trabajar de Meyerhold, quien insistía en explorar su propio camino artístico, independientemente de los deseos de la actriz; de manera que, una vez más, Meyerhold abandonó otra compañía teatral. Posteriormente, pasó mucho tiempo tratando de encontrar la dramaturgia adecuada que le

² Sobre el tema y la evolución del teatro ruso a partir de sus directores, es conveniente citar a Slonim y su *El Teatro ruso*, por ser uno de los más claros y comprensibles al respecto.

permitiera dar rienda suelta a sus ideas, misma que encontró en la obra de Valeri Bryusov³.

Las diferencias entre Meyerhold y Stanislavsky fueron más allá de una concepción distinta sobre el teatro y el arte escénico en general. Mientras que Stanislavsky proponía un minucioso estudio analítico del texto dramático en forma teórica, Meyerhold se lanzó directamente sobre la escena y se opuso al naturalismo escénico. El arte teatral había adquirido para Meyerhold una característica que no reconocía en el *Teatro de Arte*: la función social del teatro. Con esto se daba al traste con la vieja escuela estética para la que el arte era aquello que sólo despertaba emociones o placer a quien las contemplaba pero que en la realidad no tiene una utilidad o fin práctico. En cambio, para Meyerhold el arte debe ser funcional y utilitario, debe responder a las necesidades de la gente. Y aquí encontramos otra diferencia entre ambos directores. El teatro de Stanislavsky abrió sus puertas a una élite determinada, mientras que Meyerhold se dirigía siempre al proletariado, a todas las generaciones de antiguos siervos, ahora asalariados, que servían en las

³ Respecto a éste último, Valeri Bryusov, desde 1902, atacó el naturalismo de Stanislavsky. Para él, la escena debe ser convencional y se debe estar consciente de ello. Como puede apreciarse, los términos *convención* y *consciente* no son originalmente de Meyerhold. Sobre ambos personajes existe amplia información en los libros que aparecen en nuestra bibliografía; uno de los más certeros es César Oliva en su *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.

cortes rusas. Con Meyerhold nace en la escena rusa el movimiento "aestético" en el arte. En sus montajes hace una denuncia pública contra la burguesía y la explotación del proletariado, incitando a éste a tomar partido contra la injusticia que con ellos se cometía. La biomecánica de Meyerhold representa a *grosso modo*, la esquematización de lo real a partir del trabajo físico del cuerpo humano, asociado a los estudios que Pavlov realizó sobre las emociones. De esta forma, el fin de la biomecánica estaba encaminado a expresar la sustancia social del personaje, definiendo, por lo tanto, la clase social a que pertenecía. Para Meyerhold, la biomecánica:

sustituye lo emocional y lo intuitivo, por lo racional, lo funcional, lo utilitario. (ASLAN, *El actor en el siglo XX*, p. 150)

Aquí encontramos otra diferencia con Stanislavsky. Éste tenía como propósito, mostrar un reflejo de la vida en escena, mientras que para Meyerhold el teatro existe por sí mismo y no es derivado de la vida, al contrario, es en el teatro donde podemos establecer una correspondencia e influencia sobre la vida cotidiana.

La transformación del teatro exigía también un nuevo tipo de actor, de director y de dramaturgia. El actor meyerholdiano debía ser además bailarín y acróbata. El entrenamiento que recibían sus actores los llevaba, por

medio de la biomecánica, a tomar conciencia de su cuerpo y a saber expresarse con él. En cambio, con Stanislavsky el trabajo externo del actor estaba mucho más limitado.

Y en tanto que Stanislavsky respetaba íntegramente el texto dramático, Meyerhold lo altera: congela la acción, rompe con su lineamiento de escenas, reescribe ciertos textos, etc. Gracias también al cine que recientemente había nacido, introdujo pantallas para alternar la interpretación escénica con la interpretación filmada; añade, desde personajes mudos hasta un grupo de actores que tome la función del antiguo coro griego actualizado. Aún es pertinente otra diferencia sustancial entre ambos personajes. El teatro de Stanislavsky se esforzó por hacer una reproducción del acontecer de la vida mediante un riguroso estudio analítico. El teatro de Meyerhold, si bien partía de un análisis, mostraba en escena la síntesis de sus observaciones y pensamiento.

El hecho que condujo a Meyerhold a retornar al antiguo convencionalismo escénico podemos atribuirlo al principio del teatro simbólico o simbolista, cuyo método consiste, principalmente, en convertir al espectador en co-creador de la representación junto con el dramaturgo, el actor y el

director. El espectador utiliza su imaginación para inferir lo que sugiere la escena.

La transformación del teatro en su retorno al convencionalismo llevó a Meyerhold hasta la *commedia dell'arte*, precisamente por su principio de tradición escénica totalmente opuesto al *Teatro de Arte de Moscú*, donde ninguno de sus miembros tenía determinado el personaje a interpretar, pues debían ser capaces de representar cualquier personaje con igual maestría y precisión, en tanto que Meyerhold permitía a sus actores perfeccionar sus máscaras ya asignadas en cada aparición escénica.

Y mientras que Meyerhold y Stanislavsky pudieron, en la medida de lo posible, llevar a cabo sus exploraciones escénicas, paralelamente van surgiendo nuevos grupos no sólo teatrales que buscan en la vanguardia el camino más certero para las artes. Es decir, la élite intelectual rusa, que en sí misma era una minoría, se afianzó al terreno de la cultura con el fin de engrosar sus filas, básicamente con la masa proletaria, para luego, alzarse contra el régimen que los oprimía. De esta histórica necesidad de cambio se generarían las diversas actividades artísticas en Rusia y que marcan el inicio de la revolución sin armas y de la revolución cultural

como el principio guía para favorecer el surgimiento de una nueva sociedad.

Boris Einhenbaum⁴ señala como una consecuencia lógica que al querer impulsar una nueva sociedad, ésta se sustentara no solo política y socialmente sino también culturalmente. La primer fecha que este autor señala como indicio de una nueva actividad artística es el invierno de 1914, con la formación del *Círculo Lingüístico de Moscú*, fundado por Osip Brik, lingüista y crítico de arte amigo del poeta Mayakovsky. Este último dirigió las revistas *El Arte de la Comuna* creada en 1918; *Frente Artístico de Izquierdas* que apareció en 1923 y se mantuvo por dos años más, y, posteriormente, un *Nuevo Frente Artístico de Izquierdas* entre 1927-1928. También surgió la *Sociedad para el Estudio del lenguaje poético*, y una revista donde se originó la tesis constructivista, impulsada por Vladimir Tatlin, discípulo de Picasso.

El constructivismo fue un movimiento estético particular de Rusia que propugnaba la creación de construcciones en el espacio a través de una técnica de carácter científico, que se distingue por su tendencia hacia lo abstracto y el sentido estructural de sus obras. Su objetivo principal era

expresarse por medio de situaciones o sugerencias, por lo tanto, tuvo carácter simbólico y permitió gran libertad de forma. El constructivismo pretendía extremar los aspectos abstractos y geométricos de los volúmenes, separarse lo más posible de los cánones estéticos establecidos y jugar con las posibilidades dinámicas en función del espacio y del tiempo. El objetivo del constructivismo era mostrar nuevos modos de vida, cuya base científica otorga al arte un sentido utilitario, impersonal y derivado empíricamente. De tal forma, hubo escultura, pintura y hasta teatro constructivista, y pertenece al teatro la expresión más acertada del constructivismo. Meyerhold lo adoptó:

como un medio de vincular al teatro con la dictadura del proletariado [...] reduciendo la interpretación a un proceso impersonal, científico y mecánico. (LODDER, *El Constructivismo ruso*, p. 169).

Surgen así los llamados movimientos artísticos de vanguardia que en el terreno del teatro lo integrarían, principalmente, Fedor Komisarzhervsky, el hermano de la actriz Vera Komisarzhavskaia; Nikolai Evreinov; Aleksandr Tairov, antiguo alumno de Meyerhold; y Evgueni Vakhtangov.

Hasta aquí podemos notar que el teatro se había desprendido mucho tiempo atrás del campo de la literatura. Si

⁴ EINHENBAUM, *Formalismo y Vanguardia*, p. 11.

bien Stanislavsky podía contar con un repertorio mínimo con los autores rusos de la época, y Meyerhold se adelantó varios años a la historia con sus experimentos teatrales, mismos que comenzó en las obras de Maeterlinck, hasta que encontró en Bryusov y Mayakovsky la dramaturgia adecuada a sus ideas escénicas. Sin embargo, en ambos casos, los autores dramáticos llevaron la ventaja sobre los directores escénicos. No hay más que recordar que para 1898, año en que su funda el *Teatro de Arte*, Chéjov había escrito muchas de sus obras; y para 1905, año de la fundación del *Primer Estudio* a cargo de Meyerhold, Bryusov había manifestado tres años antes su rechazo al teatro de Stanislavsky. Pues bien, los artistas de la revolución no contaban con un repertorio a la altura del movimiento social suscitado en Rusia, así que se vieron obligados a crearlo. Para ello recurrieron nuevamente⁵ a autores como Hauptmann, Shakespeare y Molière, entre otros.

Repentinamente hemos dado un salto en la historia social del arte ruso. Desde 1905 y hasta 1917, las condiciones sociales del pueblo ruso se fueron transformando

⁵ El teatro cortesano ruso presentaba obras de estos autores porque no existía un teatro propiamente ruso como no había una literatura particularmente rusa. Para que dichos autores fueran comprendidos, los actores-siervos explicaban antes de la representación el contenido dramático de la obra a su público cortesano.

estrepitosamente con Vladimir Ilich Lenin a la cabeza, a pesar de haber estado exiliado en Alemania. En 1901, Lenin formó el *Partido Revolucionario Socialista*, conformado por una élite de revolucionarios profesionales cuyo orden se basó en la disciplina del centralismo democrático. Su fin era convocar a la revolución social de los trabajadores. El Partido Revolucionario era el partido de la vanguardia y dirigía la revolución del proletariado. Los intelectuales del arte y la literatura eran los mismos miembros del Partido Revolucionario. El Zar Nicolás II carecía de elementos suficientes para mantener bajo su yugo a los burgueses y aristócratas que económica e intelectualmente eran más fuertes que él, así que con la creación del Partido comenzaron a planear una estratagema para obtener también el poder político de Rusia.

La brillantez del pensamiento político de Lenin, inspirado en Karl Marx, lo hizo comprender que el verdadero camino hacia la revolución y al cambio se debía crear a partir de la razón, de una razón sin armas. La lucha armada era el paso más fácil y el menos efectivo. El verdadero cambio se inicia con la transformación social y cultural en los individuos. Para crear con ellos una nueva sociedad había que hacerlos co-participes de esta creación, tomando conciencia, en primer lugar, de su situación social y de que

sólo a ellos pertenecía la posibilidad de mejorar dentro del socialismo y la cultura sin clases⁶.

Sólo entonces pudo comenzar lo que nosotros conocemos como la fiebre cultural en Rusia. En esas condiciones se pudo generar la multidiversidad artística rusa que en el campo del teatro se extendía hasta la formación de teatros obreros y campesinos. Los experimentos de Komisarzhervsky, Evreinov, Tairov y Vakhtangov, son parte de la transición hacia una nueva vida. Pero si las condiciones de la política cultural permitieron la diversidad artística, hubo también otros factores precedentes para el desarrollo artístico de Rusia.

Figuras como Alfred Jarry, Adolphe Appia y Edward Gordon Craig se alzaron en contra del movimiento naturalista en el teatro, realizando varios escritos y trabajos donde expusieron sus tesis. Con Jarry en Francia, el texto dramático perdió el control de su estructura y alcanzó los niveles de lo absurdo y de la irracionalidad, de lo grotesco, llegando, incluso, a la extravagancia. En su *Ciencia de las soluciones imaginarias (Patafísica)*, Jarry sentó las bases del movimiento surrealista. El suizo Adolphe Appia proponía

⁶ Las principales obras de consulta sobre el tema son: CARBONELL, *El gran octubre rojo*, Madrid, 1968; DAVYDOV, *The october revolution and the arts*, Moscow, progress, 1967; GRAMSCI, *La Revolución rusa y la Unión Soviética*, México, Roca, 1974; GUERMAN, *Art of the October Revolution*, New York, Harry N. Abrams, 1979, y, LENIN, *La Cultura y la Revolución Cultural*, Moscú, Progreso, 1966.

un teatro que se desarrollara a través de la música y donde todos sus elementos se integraran totalmente. Prestó especial atención a la lumincotecnia; rompió el escenario a la italiana sustituyendo los decorados de tela por construcciones tridimensionales y practicables. Para Appia:

la puesta en escena es un cuadro que se compone en el tiempo. (CLIVA, *Historia básica del arte escénico*, p.338)

Con su trabajo Appia abrió la posibilidad de concebir la puesta en escena como algo con vida propia, por lo que es cambiante. El inglés Edward Gordon Craig se acerca también a las ideas de Appia, modificando el espacio, la luz y utilizando el ritmo. Para él, el trabajo actoral debe desarrollar una "pantomima realista", donde cada gesto haya sido estudiado con anterioridad.

Hasta el siglo XIX, la iluminación era estática, es decir, no había un plano de iluminación propiamente dicho. No había cambio de luz durante la representación. Antes de Appia no había un diseño de iluminación porque no había cambios de luces. Igualmente, el escenario se constituye como una construcción tridimensional adquiriendo volumen y solidez. Se creó el primer escenario giratorio que un alemán de nombre Lautenschlöger importó a Munich de Japón en 1896. También

aparecieron los carritos que transportaban la escenografía de un lado a otro con gran facilidad. Este invento es de un estadounidense llamado Steele Mackaye, pero quien lo utilizó por primera vez fue otro alemán de nombre Fritz Brand en 1900. Otra figura de gran importancia para la historia del teatro fue Max Reinhardt, quien incluso dio funciones en Rusia. Reinhardt utilizó con gran eficacia los carritos y los escenarios-elevadores, entre 1904 y hasta 1913.⁷

En 1912, Craig es invitado a Rusia para montar *Hamlet* en el Teatro de Arte donde aplicó sus teorías. Inventó, para este montaje en particular, pequeños biombo móviles que sustituyeron los antiguos decorados de escena, modificando el espacio. Lamentablemente, durante los ensayos tuvo rencillas con Stanislavsky, abandonó Rusia y éste terminó con el montaje. Como es lógico suponer, las teorías innovadoras de Jarry, Appia y Craig se habían difundido ya en Rusia y no tardarían en manifestarse.

Todos los movimientos artísticos de vanguardia tenían dos comunes denominadores: a) su racionalización, para que fueran considerados entidades sustanciales que se explican a

⁷ Kenneth Macgowan nos ofrece información sobre la transformación de la escena en sus obras *La escena viviente*, B. A., Eudeba, 1955; y *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

si mismas; y, b) la necesidad de romper con su pasado. De esta manera, podemos ver que entre Stanislavsky y los grandes innovadores hay un evento drástico y radical: la revolución. El trabajo del *Teatro de Arte de Moscú* había sido impulsado por la idea romántica de crear arte por el arte, un arte que tiene como condición ser bello y nada más. Con la revolución, el teatro adquiere conscientemente una función social y postura política definida, naciendo, por lo tanto, una nueva corriente estética o "aestética". Citemos como ejemplo el constructivismo, el cual pretendía crear un arte con fines prácticos, con fines más allá de la propia esfera del arte.

De los directores rusos que hemos citado, cada uno expresa su preferencia por el sentido particular que tiene el teatro. Para Meyerhold era la función social; a Fedor Komisarzhnevsky le importaba más destacar el aspecto filosófico de una determinada obra tomando en cuenta la ideología y vida del autor; para Nikolai Evreinov la vida misma era espectáculo y como tal había que representarla en escena; Aleksandr Tairov vio el teatro como un cuento de hadas, como algo fantástico e irracional, como un lugar donde todo es posible pues las leyes del arte no pueden regirse por las leyes de la vida. El teatro es, para todos los artistas de la revolución, una necesidad humana y vital.

De todo lo anterior podemos concluir que los movimientos artísticos de vanguardia en Rusia no surgieron como elementos asilados, autónomos o espontáneos, sino que fueron parte de un proceso histórico particular. La idea de la creación de una cultura proletaria impulsada por el Partido Revolucionario, penetró en la también revolucionaria conciencia de las masas obreras que en sí mismas son economicistas, para llegar a la fase de la dictadura del proletariado y alcanzar así la sociedad sin clases y la progresiva extinción del Estado.

Sobre el lugar que ocupó Vakhtangov como artista de su tiempo, de su importancia e ideología respecto de los acontecimientos sociales vividos por el pueblo ruso, es de lo que a continuación nos ocuparemos.



E. B. Vakhtangov

II. Vakhtangov, sus primeros trabajos

Evgueni Bogracionovich Vakhtangov¹ nació el 1 de febrero de 1883, en la actual República de Armenia, proveniente de una acaudalada familia productora de tabaco. En 1903 ingresó a la Universidad de Moscú, donde estudió Física y Matemáticas; también curso estudios en Leyes, aunque abandonó la escuela antes de presentar sus últimos exámenes. Siendo muy joven, participa como actor y director en producciones de teatro amateur en Vladikavkaz y en Moscú. Se incorporó a la *Escuela Dramática* de Leopold Antonovich Sulzerzhitsky (1872-1916), amigo de Stanislavsky y primer partidario del Sistema. Este curioso personaje ingresó en 1905 al *Teatro de Arte* y pronto destacó por su capacidad como director y como pedagogo. Gracias a él, Stanislavsky conoció a Vakhtangov, de quien ya había escuchado rumores de manejar el Sistema mejor que él mismo y no tardó en corroborar lo comentado. Para agosto de 1911, Vakhtangov ya pertenecía al *Teatro de Arte* y participó en varias producciones, por ejemplo, fue el segundo actor en *Hamlet*, cuando Gordon Craig estaba dirigiendo la obra.

¹ La información que proviene de este capítulo está basada primordialmente en los siguientes libros: en español, ASLÁN, *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974; SAURA, *Vajtángov: teoría y práctica teatral*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1997; SLONIM, *El teatro ruso*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965; en inglés: COLE, *Directors on directing*, USA, The LBOBBS-MERRILL Company Inc., 1950; GORTCHAKOV, *The theater in Soviet Russia*, Nueva

Interpretó el papel del doctor en *El enfermo imaginario*, a Guest en *Nikolai Stravrogin* de Dostoievsky, etc. Al año siguiente, con la colaboración de Sulerzhitsky, fundan el *Segundo Estudio del Teatro de Arte de Moscú*. Ambos entrenaron bajo el Sistema a los jóvenes actores. En ese mismo año, viajan juntos a París para poner en escena *El pájaro azul*, de Maeterlinck, de acuerdo a la partitura hecha por Stanislavsky en el *Teatro del Arte*. Vakhtangov destacó en muy poco tiempo como actor, director y hasta como profesor, pues daba clases en la *Escuela Adashev* desde 1910.

Entre 1910 y hasta 1917 se mantuvieron en auge los llamados teatros de las formas menores, también llamados *Teatro de Miniaturas*, donde se representaban principalmente canciones burlescas, farsas, parodias, obras en un acto y números de baile. Dos de las principales compañías eran *El Espejo deforme*, de Evreinov y *El Murciélago*, de Nikita Baliev. El primero se especializaba más en la sátira y la parodia, mientras que el segundo contaba con un repertorio más variado. Dentro de *El Murciélago*, Vakhtangov puso en escena *Soldados de plomo*, con música de Shostakóvich. La Compañía dirigida por Baliev presentó años más tarde un

espectáculo que en "escala reducida" mostró las nuevas corrientes del teatro ruso.

El inicio de la Primer Guerra Mundial en 1914, seguida de la guerra civil de 1917, trajeron consigo una intensa búsqueda artística de las emociones humanas más profundas y sensibles. Dicha búsqueda tenía mucho que ver con los postulados de la revolución rusa. Se hablaba del rechazo a las clases superiores y de la creencia en los altos valores morales del hombre, valores conductores de la paz y hermandad sociales. El hombre, y sobre todo el artista, adquirió una función y una responsabilidad vital con el resto de sus congéneres para crear un mundo nuevo armonioso, y era obligación de los artistas de la época, fomentar estas ideas.

Atraído por ellas, Vakhtangov se unió al Partido Revolucionario Socialista en 1905, doctrina con la que simpatizaría hasta su muerte. Tenía tendencia a poner énfasis en las fuerzas que impiden al hombre ser bueno y ello lo llevó al concepto de dos mundos: el de las *almas vivas* y el de las *marionetas muertas*, que puso en práctica en cada una de sus representaciones. Creía que el teatro debía poseer una idea, un fin fuera de la esfera del arte y, por lo tanto, no

estaba de acuerdo con la teoría del arte por el arte, él mismo mencionaba que:

no debe existir [...] una representación que no responda a ¿cuál es el objetivo?, ¿qué propósito cumple? (GORTCHAKOV, *Lecciones de Régisseur*, p. 156).

A finales de 1913, un grupo de estudiantes busca a Vakhtangov para pedirle que formara un Estudio con ellos. La idea de tener su propio teatro, además del ambiente más alegre que se respiraba en el grupo, impulsó a Vakhtangov a aceptar el trato. Desde entonces todos se hicieron amigos inseparables y se llamaron *Estudio Mansurovsky*. Con ellos, Vakhtangov preparó *La estancia Lanin*, de Boris Záitsev. Estrenada el 16 de marzo de 1914 en el Club de Cazadores de Moscú, aunque no tuvo buena aceptación (esto se atribuyó a que los estudiantes carecían de experiencia). Pero Vakhtangov no se desanimó y continuó trabajando con ellos, procurando enseñarles que:

una representación es la expresión de la voluntad de una colectividad creadora. (SLONIM, *El teatro ruso*, p. 225..

Advirtió a sus seguidores contra la identificación de la capacidad creadora con la conciencia y subrayó el papel del inconsciente en toda actividad artística.

Con estas ideas, Vakhtangov dio la bienvenida a la primer guerra mundial con su primer montaje dentro del *Segundo Estudio*, presentando y actuando en *La Celebración de la paz*, de Gerhart Hauptmann, que ya había dirigido anteriormente en el *Círculo Dramático de Vladikavkaz* en 1904. La acción transcurría en casa de la familia Büchner. Era un espectáculo lleno de contrastes que jugaba entre la reconciliación y la agresión de la familia en vísperas de Navidad.

En 1914, el *Estudio Mansurovsky* se trasladó a un nuevo local. Daban representaciones abiertas al público en una sala delante del escenario sin proscenio ni candilejas. Durante las funciones de *El grillo del hogar*, Vakhtangov buscó la proximidad del público (que se encontraba a unos cuantos pasos) y los actores debían pretender que no los veían. *El grillo del hogar* es una adaptación del cuento homónimo de Charles Dickens realizada por Boris Sushkévich, quien escribió una introducción, a petición de Vakhtangov, donde el comentador, traspunte o narrador, interpretado por Sulerzhitsky, contaba a los espectadores lo que estaban a punto de ver en escena, resaltando además el tema de la obra. El montaje surgió como una protesta sutil contra la guerra y la caótica situación que estaba sufriendo el pueblo ruso. Era

un espectáculo divertido, lleno de ternura y sarcasmo. Vakhtangov interpretó el papel de Tackleton, un fabricante de juguetes sin vida como ellos, sólo ejecutaba movimientos mecánicos modulados por una voz irreal, y casi al final, cuando toma conciencia de lo que había sido su vida y de que aún estaba a tiempo de cambiarla, el personaje se transformaba y comenzaba a vivir. A lo largo de toda la obra, Vakhtangov procuró fusionar la caracterización y la creación de los personajes con el resto de los recursos escénicos; todo ello bajo su propia idea de la naturaleza humana.

Para diciembre de 1915, el Estudio exhibió *La Inundación*, de Hening Berger. La acción se desarrollaba en un bar ubicado en un sótano durante una fuerte tormenta. De pronto, todo comenzó a inundarse. Las personas que estaban en el lugar creían que no podían escapar a la inundación y que enfrentaban una muerte inminente. Ante tal situación se sintieron unidos: Beer, un ladrón; Frazer, un apostador en quiebra; O'Neill, un peleonero; Lizzie, una prostituta; un actor sin trabajo; un inventor fracasado.

El temor a la muerte hizo desaparecer las diferencias sociales logrando emerger los valores y sentimientos humanos. Para el segundo acto, la purificación de los personajes llegó

por medio del amor; y así, reunidos por una verdad única, aguardaban la llegada de la muerte. Sin embargo, sólo se trataba de una fantasía. En el tercer acto, cuando ya no hubo peligro alguno, todo volvía a la normalidad: mezquindad, odio, vicio, codicia.

Vakhtangov llamó *Realismo Espiritualizado* al énfasis que puso en exponer las debilidades y grandezas humanas por encima del propio ser humano. Es decir, el trabajo del director no sólo se limitaba a destacar rasgos característicos de los personajes sino a exagerarlos, a hacerlos manifiestos en cada elemento escenográfico, en cada detalle de la caracterización de los personajes y en el ambiente que esto creaba. Buscaba siempre generar un contraste entre el mundo real, lo que por sentido común denominamos como mundo, y entre la subjetiva visión de los personajes de ese mundo que los rodea.

En ese mismo año, después de una función de *La Inundación*, Nikolai Gortchakov, a nombre de un grupo de estudiantes del *Estudio Chaliapin*, pidió a Vakhtangov les diera lecciones sobre dirección de escena, cosa que éste aceptó gustoso. Pero su labor pedagógica no se resumía sólo al *Segundo Estudio*, al *Mansurovsky*, a la *Escuela Adashev*, a

El Murciélago, y ahora, al *Estudio de Cinematografía*; se sabe que trabajó en otros tantos diversos *Estudios*, entre los que podemos mencionar: el *Gunts*, la *Ópera Armenia*, *Proletariado Local* (perteneciente al *Proletkult*), *Cooperativo*, y se hizo cargo del *Teatro Estudio* judío *Habíma*, originado en 1915, donde además:

produjo obras en un acto de Shólem Asch, Peretz y otros escritores idish (Idem, p. 228).

Vakhtangov creía firmemente en el papel purificador y exaltador del arte y se servía de cualquier medio de expresión para acentuar gestos, movimientos, habla, luces, etc., con tal intensidad que el trabajo sobre la escena se renovaba a cada instante, aunque todo estaba matemáticamente calculado. Decía que era necesario crear un mundo, una situación, una acción, y todo ello era labor de los actores. Esta es una característica propia de sus montajes: reemplazo de un mundo real, objetivo, por otro elaborado por medio de personajes, de acuerdo a sus puntos de vista, emociones y objetivos. Su teatro bien pudo denominarse como del "Realismo irrealizable", porque reflejaba una ficción que emergía de lo real y que siempre sería irrepetible. Este realismo irrealizable se fundamenta en la función del artista, en su particular percepción del mundo.

Entre 1916 y 17, el Estudio Mansurovsky tomó el nombre de *Estudio Dramático de Moscú de Vakhtangov* y lo celebraron con la puesta en escena *El milagro de San Antonio*, de Maeterlinck. Posteriormente, después de tres años, se incorporaron al *Teatro de Arte*, formando su *Tercer Estudio*. En 1918, Vakhtangov preparó con este grupo de alumnos su producción de *Rosmersholm*, de Ibsen, que constituyó su primer montaje post-revolucionario, donde también actuó interpretando el personaje de Ulric Brendel. Entre sus actores destacaban: Iuri Zavadsky, Boris Zakhava, Nikolai Akimov, Aleksandr Popov, etc. Con todos sus alumnos, Vakhtangov preparaba constantemente variados trabajos para entrenarlos como actores y directores.

A lo largo de 1918 se sabe que presentó *El festín durante la peste*, de Pushkin, basándose en el principio de la escultura. Los asistentes al festín rodeaban la mesa vestidos con amplios ropajes grises con agujeros para la cabeza. Esta especie de túnica indicaba la ausencia de cuerpos. El escenario estaba todo torcido y deformado, pues así era como lo veían los personajes. También presentó en el *Teatro Habíma*

El Fuego, de Peretz, *La hermana mayor*, de Asch, *El sol*, de Kaitznelson , y *La desdicha*, de Berkovitch.

En general, Vakhtangov daba mayor jerarquía a la visión del artista sobre la realidad, y además, a la superioridad del espíritu sobre la materia. Para Vakhtangov la esencia del teatro se iniciaba en el ser interior para, finalmente, externarlo en escena, a la vez que subrayaba el valor intrínseco y humano del actor; trabajaba para crear espectáculos llenos de teatralidad y fantasía. Esto hacía diferente a Vakhtangov de Meyerhold y Tairov, por ejemplo, porque en ellos encontramos siempre una barrera entre la interpretación psicológica realista-naturalista y la aceptación de otro tipo de convenciones; en tanto que el primero las fusiona, logrando mantener una realidad y armonía estilística.

Como socialista, estuvo a favor de la creación de un teatro de masas y trabajó en su repertorio con temas épicos y bíblicos, particularmente con el *Segundo Estudio*; mientras que con otros grupos se ocupaba desde Lope de Vega hasta Byron, entre otros. Vakhtangov era un amante de la cultura occidental, pero no por eso descuidó los acontecimientos de su época y siempre se mantuvo al tanto de ellos. Sostuvo que

no hay que confundir la realidad de la vida con la realidad teatral. Ésta es superior porque nace constantemente y puede ser renovada infinidad de veces.

En 1919, Vakhtangov presentó *Intervención*, especie de crónica basada en documentos históricos, que trata de la intervención francesa en Odessa. La obra fue montada en forma de múltiples y largos cuadros escénicos que iban narrando cómo las ideas de la revolución (rusa) fueron ganando poco a poco el espíritu de los soldados franceses, a tal extremo que éstos abandonaron sus filas para pelear al lado del Ejército Rojo. Los continuos cambios escénicos de esta representación eran subrayados musicalmente. En ese mismo año fue nombrado "Cabeza" de la sección de directores de la División del Teatro del Pueblo del Comisariado de Educación y Cultura de Moscú. Mismo puesto en que lo sustituiría Meyerhold un año más tarde.

En 1920, Vakhtangov presentó *El Casamiento*, de Chéjov en su *Estudio*. Durante los ensayos, a menudo hacía trabajar a sus actores sobre las acciones posibles² del texto dramático.

² Las acciones posibles son situaciones sacadas del texto de la obra pero que no vienen incluidas en ésta, es decir, son acciones de las que el autor en su obra no habla, en el sentido estricto de que aparezcan como escenas o en las acotaciones, pero que son posibles de ocurrir, siempre y cuando se respeten las circunstancias propuestas por el autor y su texto. De tal manera parece que es la obra la que se adapta a los

En otras ocasiones, Vakhtangov hacía correr varias veces una obra sin interrupción alguna, o bien, iba deteniendo escena por escena puliendo cada una minuciosamente y no descansaba hasta obtener de sus actores una dicción perfecta y relaciones sinceras entre los personajes.

Para *El Casamiento*, Vakhtangov se dio a la tarea de alterar el orden de algunas escenas e incluso escribió algunos textos. Pero no por ello consideraba el texto sólo como un pretexto para la representación, lo que hacía era modificar el orden en que el autor dramático cuenta su historia. Si consideraba que una escena debía ser anterior o posterior a determinadas acciones dramáticas, simplemente las cambiaba.

El poder imaginativo de Vakhtangov era capaz de llevarlo a trabajar cualquier tema con precisión y exactitud. Otorgaba a cada una de sus representaciones un carácter y forma propios que dependían siempre del tema y de su objetivo. A sus actores exigía sinceridad de pasiones cualquiera que fuera la forma, y a todos sus alumnos les pedía honestidad y celo en su trabajo, pues el teatro era o debía ser lo más

juegos escénicos, a la acción, y no que ésta dependa de la obra. Esto se hace con el fin de lograr en los actores, sensaciones e impresiones que sirvan en la creación de sus personajes, y , a veces, para insertar

importante de sus vidas, todo esto sin olvidar su base primigenia:

Lo principal en el arte es la Ilusión. (GORTCHAKOV, *Lecciones de Régisseur*, p. 97).

II . 1 A propósito del Octubre Teatral

La decadencia del imperio zarista, la gran población analfabeta y servil que habitaba Rusia y la formación de núcleos industriales, con su proletariado, constituyeron el campo apropiado para que los pensadores se adhirieran a los conceptos marxistas. Vladimir Ilich Lenin, fue uno de los primeros en darse cuenta de la necesidad de cambiar el régimen gubernamental y de impulsar uno nuevo donde el pueblo, los proletarios, fueran los guías. Meyerhold, figura central del Octubre teatral, por ejemplo, estaba convencido de despertar en el pueblo ruso conciencia social y acabar con el ambiente de crisis y desolación que los envolvía.

Desde 1893, los fracasos militares (guerra ruso-japonesa), y la desastrosa administración zarista, dieron a la burguesía rusa la oportunidad que esperaba. Aliada de Kerensky, la burguesía planeó y promovió el derrocamiento del zarismo con el pretexto de imponer la dictadura del proletariado. Kerensky era, en ausencia de Lenin, el hombre más seguido por los proletarios y creyeron en él. Pero tras su victoria, estuvo lejos de cumplir con las exigencias del proletariado y sí cerca de entregar a éste bajo el poder de la burguesía.

Poco tiempo después, Lenin regresó a Moscú. Ya antes había advertido en su correspondencia a sus compañeros bolcheviques, de la traición de Kerensky y los alentó a planear un contraataque. Estalla la guerra civil. En noviembre de ese mismo año, (octubre según el calendario ruso)³, Lenin da un golpe de Estado perfectamente organizado. Con la traición de Kerensky, los campesinos y proletarios volcaron toda su fe en Lenin. Desde el interior de las fábricas y cada uno de los medios de comunicación, donde interviene el teatro, Lenin iba desarrollando su tesis de una cultura revolucionaria y de la revolución cultural.

A Lenin le interesaba la cultura porque era un factor indispensable para el desarrollo de una civilización socialista consumada, por un lado, y para consolidar sus victorias políticas por otro. Estaba convencido de que la cultura y vida socialistas eran el fin último del esfuerzo, trabajo y lucha, por parte de las clases bajas. La consolidación política, social y económica que buscaba Lenin era imposible sin una elevada y clara conciencia de clase de las masas proletarias y de campesinos pobres. Además, Lunacharsky nos menciona que:

³ Hasta 1918, Rusia utilizó el calendario juliano que había sido establecido por Julio César durante su imperio. Este calendario fue sustituido por el gregoriano que data de 1582.

esa instrucción no es lo mismo que la nuestra, y se da a los obreros y a los pobres del campo, en parte, para explotarlos mejor, y en parte, para engañarlos con mayor facilidad (LENIN, *La Cultura y la Revolución Cultural*, p. 235).

Ministro de Educación y Cultura de esa época, Anatoly Lunacharsky, era el encargado de supervisar la ejecución de los proyectos culturales de Lenin. En manos de la Glavpolitprosvet, Dirección General de Educación Política, que dependía a su vez del Narkompros (Comisariado del Pueblo de Educación); estaba la responsabilidad de crear un arte verdadero de agitación. Sus esfuerzos iniciaron con la creación de compañías ambulantes modelo, grupos de concierto, exposiciones artísticas y puestas en escena también modelo con el objeto de producir las sensaciones artísticas históricas, estéticas o psicológicas que ayudaran a su formación cultural, a inculcar en el pueblo el entusiasmo por la causa común y por una elevada conciencia de clase. Todo ello porque, según el comentario de Lunacharsky, no hay idea sin sentimiento. Así, la Glavpolitprosvet hacía que se realizaran al inicio y final de algún espectáculo una serie de conferencias o explicaciones sobre lo que los espectadores estaban a punto de presenciar; y, al finalizar dicho espectáculo, coloquios sobre el tema tratado, que eran siempre tratados desde el punto de vista de la lucha de

clases. Las calles, edificios y muros, en general, eran utilizados para pegar carteles con inscripciones revolucionarias. Se levantaron monumentos a gran escala en honor a los grandes revolucionarios, principalmente en Petrogrado y Moscú. Por cierto que los creados en Petrogrado superaban en calidad, y por mucho, a los monumentos moscovitas. Lenin llamó esta forma de trabajo "propaganda monumental".

Sin embargo, la nueva formación artística que nacía bajo la revolución, pasó, en su mayoría, desapercibida para Lenin. Según él, el arte se encontraba en una esfera fuera de su alcance y, por lo tanto, procuraba mantenerse distanciado, aunque gustaba mucho de las representaciones realizadas dentro del *Teatro del Arte* y sus Estudios; donde, muy probablemente, conoció a Vakhtangov. Lenin nunca dio muestras de sus simpatías o antipatías estéticas, pero sí mencionó que:

hay que defender todo lo más o menos decente del arte viejo. El arte no de museo, sino eficiente: el teatro, la literatura, la música, deben ser sometidos a cierta presión, no violenta, con vistas a una evolución más rápida al encuentro de las nuevas necesidades. (*Op cit*, p. 232).

Esta metodología aplicada por Lenin, tanto en ciencias sociales y ciencias naturales, como en la teoría y práctica

del arte, concretó las ideas que se iban inculcando al proletariado y a toda la población, Lenin tenía por objetivo crear una nueva sociedad donde los aparatos político, económico e ideológico estuvieran renovados de una manera *sistemática y precisa*.

En el terreno del teatro, su apatía radicaba en que los trabajos de Meyerhold y de algunos de los constructivistas, por ejemplo, eran, según él, muy fríos y de poca calidad humana. Y si ya habíamos dicho que Meyerhold asignaba para el teatro una función social cuyo objeto era culturizar y concientizar a las masas, los dueños de las fábricas tenían que contribuir haciendo que los obreros fueran a los teatros, o permitiendo que sus fábricas fueran utilizadas como foros teatrales.

Vakhtangov, quien también participó en este movimiento, fue de los principales impulsores para presentar un teatro diferente, apto para todas las clases sociales. En su teatro daba la bienvenida por igual a los ricos, artistas, terratenientes y obreros, y tuvo entre sus actores a soldados que murieron durante la guerra civil. También dejó que sus alumnos participaran con las obras que hacían en su teatro, presentándolas en las plataformas dispuestas en la Plaza

Roja. Todos los artistas rusos convencidos de crear una emancipación cultural de su pueblo, se mantuvieron trabajando en sus ideas y en sus propósitos aunque esto significara un riesgo a su integridad y a su propia vida.⁴

El movimiento del Octubre Teatral creó un teatro de divulgación soviética socialista, dirigido, principalmente, a las masas; lo que trajo consigo la necesidad de rescatar antiguas técnicas teatrales rusas, como lo es la no identificación con los personajes de las obras, vistas con actitudes irónicas por parte de los ejecutantes; y la introducción, hecha por Vakhtangov, de un narrador para las obras teatrales. Algo más que podemos señalar es que los recursos usados en un teatro socialista con ideas marxistas, las plataformas, pancartas, *sketch* y parodias que hablaban sobre lo que estaba ocurriendo en aquel momento en Rusia, son los mismos recursos que utilizarían, un poco más adelante, Piscator y Brecht, en su teatro político.

⁴ Durante la era de Lenin, los artistas alienados a los bolcheviques no corrieron ningún peligro en general. Pero en la era de Stalin no fue así. Como muestra tomemos a Meyerhold, quien pagó caro su abierta inclinación bolchevique. Una noche arrojaron en su casa el cuerpo de su esposa quien también era actriz, Zinaida Raikh, degollada. Quince minutos después, la policía lo arresta acusándolo del asesinato de su esposa y Meyerhold muere ejecutado en un campo de concentración. De esta experiencia aprendería mucho Brecht, quien rechazó el ofrecimiento del *Theater de Arte* para abandonar la Alemania nazi y refugiarse con ellos.

Entre 1917 y 1921, es decir, durante la guerra civil, el pueblo ruso pasó por momentos desastrosos. El 7 de noviembre de 1917, Lenin organizó el gobierno de la República Federativa Soviética de Rusia, con Trotsky y Stalin, entre otros, como comisarios del pueblo. Este gobierno firma el tres de marzo de 1918, el Tratado de Paz de Brest-Litovsk con los alemanes, pero imponía condiciones muy difíciles para los rusos, a quienes les fue necesario firmar, ya que el ejército zarista se había desintegrado tras el asesinato del último Zar Nicolás II, por los mencheviques; y porque el Ejército Rojo continuaba aún en formación. El Tratado permitió a los Soviets acumular fuerzas para derrocar a la burguesía contrarrevolucionaria. Para noviembre de ese mismo año, el Tratado es anulado. Entonces las restantes potencias europeas temían que se extendiera hacia ellos la mancha del movimiento socialista. Roto el Tratado de Paz, se bloquea a la Rusia Soviética y se le combate con intervenciones directas de franceses, ingleses, estadounidenses y japoneses. Sin embargo, el Ejército Comunista salió victorioso a esta represión y los aliados se retiraron.

A principios de 1921, la crisis estaba superada; la socialización en fábricas y el campo avanzaba rápidamente. Pero el bloqueo y las destrucciones ocasionadas por la

guerra, propiciaron terribles años de hambre, durante los cuales murieron varios miles de personas. Por fin, a mediados de 1922, se había consolidado la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), falleciendo Lenin dos años después.

III. Montajes célebres de Vakhtangov

Entre 1920 y 1922 se encuentran ubicados los cuatro últimos montajes de Vakhtangov. En ellos hallamos ciertas similitudes en cuanto a su tratamiento que bien pueden sintetizar sus ideas teatrales. De hecho, es gracias a éstos que se conservan datos para conocer al director, salvo aquellos estudios especializados cuyas investigaciones han profundizado en la vida y obra de Vakhtangov.

La separación de estos espectáculos del resto de la producción vakhtangoviana se debe no sólo a que son los últimos, sino que poseen en sí mismos rasgos distintivos entre ellos. El primero, *El Milagro de San Antonio*, ofrece una visión, si se quiere, más madura del director y, por lo tanto, más elaborada; Jorge Saura comenta que es como si Vakhtangov quisiese corregir un error cometido¹, sin embargo, no hay tal. Aceptemos, simplemente, que se trata de una interpretación más viva o refinada a la que Vakhtangov llegó, por tener, también, más experiencia. El segundo, *Erick XIV*, en donde nuestro director realizó por primera vez una fusión de elementos constructivistas y expresionistas; La tercera, *El Dybbuk*, es conocida a la fecha casi como pieza de museo,

pues es considerada una de las mejores obras que se han escrito del Teatro Judío. En *Princesa Turandot*, el cuarto y último de sus montajes, Vakhtangov logró fusionar todas las características estilísticas de sus anteriores obras escénicas, en donde incluyó elementos de la *commedia dell'arte*. Las tres anteriores son más tristes y melancólicas, la cuarta, aún con escenas de tortura, constituye un festival. Ellas son la muestra final de las búsquedas y experimentaciones teatrales que Vakhtangov elaboró en sus doce años de trabajo profesional.

¹ SAURA, *Vajtángov, Teoría y práctica teatral*, p.247.



Escena de *El Milagro de San Antonio*
Primera versión



Escena de *El Milagro de San Antonio*
Segunda versión

III.1 El Milagro de San Antonio

El milagro de San Antonio, se presentó por primera vez en 1918 en el *Estudio Dramático de Moscú de Vakhtangov*, que se había estado preparando desde 1916 y que se repondría nuevamente el 29 de enero de 1921 en el *Tercer Estudio del Teatro de Arte de Moscú*. Todo el tratamiento que se dio a la obra fue expresionista. Vakhtangov trabajó haciendo un diseño muy cuidadoso, creó un juego matemáticamente calculado, vivo y absorbente. Otra vez aparece el contraste entre la miseria de la pequeñez burguesa y la pureza espiritual del pueblo despreciado.

En la representación, San Antonio viste como un viejo vagabundo que resucita a Hortensia, una adinerada anciana. Sus familiares, que se han reunido para repartirse la herencia, no ven con buenos ojos lo que ha hecho el santo, así que llaman a la policía y éste va a parar a la cárcel. Virginia, la sirvienta, es la única que ha reconocido al santo entre los harapos del vagabundo. Para la segunda versión, Vakhtangov enfatizó más el contraste entre los personajes y fue mucho más satírico. Las actitudes, gestos y risas de los personajes estaban conformados en una especie de partitura corporal que los actores debían ejecutar al pie de

la letra. El resultado: esquemas grotescos que se sucedían, o bien, pinturas escénicas y, en determinados momentos, de esculturas en progresivo movimiento. Las escenas de masas se trabajaban como unidad y no como caracteres individuales. Mientras que los huéspedes y herederos vestían ropas negras, el santo se muestra con un manto blanco y Hortensia viste con ropas antiguas. La intención de Vakhtangov era no presentar figuras reales sino su *virtud*, en el sentido más antiguo del término, y acentuar, en la mayor medida posible, su expresividad.

La obra tiene el mismo enfoque que sus puestas en escena anteriores. El escenario se ha convertido más en una tribuna en pugna y debate, que un lugar para una simple representación. Sus espectadores necesitan sentirse hombres libres y no por un acto de bondad, sino por un sentido de justicia. El pueblo siempre desea que se le trate con respeto, con dignidad, como seres humanos. Vakhtangov buscó alimentar en el público su conciencia, su propia capacidad de libertad y su esperanza.



Escena de *Erick XIV*

III.2 Erick XIV

Erick XIV fue preparado entre 1920 y 1921 en el *Segundo Estudio del Teatro de Arte de Moscú*, estrenado el 29 de marzo de 1921. Vakhtangov se inspiró tanto en el constructivismo como en el expresionismo para desarrollar su visión de la puesta en escena. Desde el maquillaje hasta la escenografía y el vestuario, pasando por la caracterización, movimientos y habla de los personajes, Vakhtangov pretendía extremar los aspectos abstractos que figuran en la obra, ganando con ello el mayor punto de expresividad de todos sus componentes. Se podría decir, incluso, que realizaba una especie de pintura escénica o de secuencias escénicas que presentaban en oposición al mundo de la gente del pueblo, vivaz y colorido; con el artificioso mundo de la corte y el palacio. Al igual que en *El festín durante la peste*, Vakhtangov hizo representar la realidad escénica a través de los ojos del personaje central: el enfermizo Erick XIV, interpretado por Mikhail Chéjov. Desde el primer acto nos muestra claramente que Erick nace para ser desdichado, el personaje es trágico por naturaleza a causa de sus propias contradicciones que lo atormentan. En el inicio de la obra aparecen filosos relámpagos que dan contra un fondo de decorados negros; las columnas del palacio, particularmente las de la sala del

trono, estaban dobladas y sus adornos dorados, enmohecidos. También aparecían laberintos de escaleras y pasadizos, perspectivas erradas y objetos deformados que estaban en correspondencia con la locura de Erick.

El excéntrico Erick, a pesar de su locura, es un ser viviente que busca la vida en la gente del pueblo y desea casarse con la hija de un pobre soldado. Él se siente tranquilo entre sus súbditos, trabajadores y soldados que se mueven en su mundo cotidiano y popular donde todos sus detalles resaltan coloridamente ante los ojos del rey. Gran diferencia con el mundo cortesano y de palacio donde sus habitantes semejan espectros casi inmóviles, llegando a parecer monumentos. Las figuras muertas danzan alrededor de un alma viva, la de Erick. La mayor parte de estos personajes aparecían como símbolos de condenación y destrucción. Vakhtangov otorgaba la actualidad de su montaje en el tema de la monarquía en decadencia (como la zarista), agonizante, que sucumbe ante la vitalidad de las masas populares. El maquillaje y vestuario fueron constructivistas; la escenografía estuvo a cargo de Ignati Ignatievich Nivinski, quien desde hacía tiempo trabajaba con él en la realización escénica. Vakhtangov seleccionó, además, música de Rajmáninov para su puesta en escena. En 1922, el *Estudio*

viajó al extranjero, causando gran estrépito en Berlín.

En *Erick XIV*, Vakhtangov nos señala situaciones claras. Distingamos por principio dos mundos puestos que son similares a las clases sociales, necesariamente, también opuestas: la burguesía o nobleza (aquí no hay distinción), que ejerce un poder destructivo en el pueblo, el proletariado. Los primeros están muriendo porque no hay cabida para la burguesía en la dictadura del proletariado. Los segundos desean vivir y vivir con dignidad, con respeto, no ambiciosa ni ociosamente como los otros. Recordemos que en ese momento específico son las grandes cantidades de obreros y campesinos los que llenan los teatros, (antes, con Stanislavsky, eran los aristócratas). Son un pueblo que desea conocer y participar en la lucha política-social para cambiar su situación. El pueblo desea ser participe en la lucha por su libertad y necesita estar convencido de ello. La obra los hizo identificarse con su situación y con los personajes. Por eso en la representación está claro el contraste: unos apagados ya, pero que se resisten a ceder terreno, los otros, se mueven, respiran, tienen luz y color, en pocas palabras, están vivos.



Escena de *El Dybbuk*

III.3 El Dybbuk

El 31 de enero de 1922, Vakhtangov estrenó *El Dybbuk*, de An`Ski (Salomon Rappoport), dentro del *Teatro Estudio Judío Habíma*. El grupo *Habíma* presentaba sus obras en hebreo y sus temas eran de carácter popular. Después de la Guerra Civil, el *Habíma*, que se había originado en 1915 como un grupo respaldado por el *Teatro de Arte*, reabrió sus puertas con el estreno de *El Dybbuk*. Esta obra representa:

un fenómeno nuevo, exclusivamente propio de nuestro tiempo [...] el nacimiento y la florescencia de un teatro hebreo. (D'AMICO, *Historia del teatro dramático*, p. 156)²

El término "dybbuk" se utiliza para designar una creencia judía que narra cómo el alma de un difunto que no ha encontrado la paz eterna puede tomar, por un tiempo, el cuerpo de un ser viviente. En la obra, el primer ambiente al que nos enfrentamos es realista: Janan, joven, pobre, estudiante de la Cábala, se enamora de Leah, hija de un rico aristócrata de nombre Sender; las almas de Leah y Janan han estado unidas eternamente y desde su nacimiento se les había

² El teatro judío es, hasta cierto punto, un teatro relativamente joven. Ya antes de que Vakhtangov presentara *El Dybbuk*, se realizaban diversas puestas en escena cuyos temas eran tomados de La Biblia, con el tiempo fueron utilizados también temas de carácter popular. Tal es el caso del *Habíma* que, después de haber laborado en el sur de Rusia durante largos años, se vieron obligados a salir de esta región a causa de los conflictos sociales, hasta que, finalmente, debutaron en Moscú dirigidos por nuestro director, quien es considerado el padre del teatro judío moderno.

comprometido. Pero Sender decide casar a su hija con un joven rico, Janan, al enterarse, muere y su espíritu entra en el cuerpo de Leah, inmediatamente, todo se transforma, el ambiente se torna sombrío, ultraterreno. Ya en la boda, Leah rechaza a su prometido y le habla con una voz extraña. Es necesario llevarla con un *zaddik* para exorcizarla mediante el ritual adecuado. Cuando, finalmente, logran expulsar al dybbuk éste se va acompañado del espíritu de Leah, quien fallece.

Rappoport deseaba contrastar a los ricos hebreos con las grandes cantidades de mendigos y parásitos que vivían de las sobras de la sinagoga y de las familias acomodadas. Vakhtangov pensó en la obra como un poema filosófico, significó en ella la *injusticia* de la vida, la de los pobres y la de los ricos, y el triunfo del *amor* sobre la muerte. Iuri Zavadski y el pintor Natan Altman colaboraron con Vakhtangov en la realización del maquillaje de los actores, altamente expresionista. Intencionalmente presentada en hebreo, si la interpretación es correcta el espectador comprenderá de qué le están hablando. El movimiento, iluminación y vestuario estaban subordinados al ritmo de una música intensa que contrastaba a los enamorados con un mundo inmóvil, supersticioso y egoísta que los conduce a la muerte.

Janan y Leah, son personajes con destino trágico. La pureza de sus espíritus se manifestaba con el color blanco de sus ropas. Los diez miembros de la secta *Hasidic* vestían largos trajes negros sucios y manchados, realizaban sus movimientos al unísono y hacían ademanes con la palma de la mano hacia fuera. Los mendigos que se encuentran en la sinagoga son seres decrepitos, muy deformados, que ejecutaban una especie de danza de la muerte, también con movimientos iguales con las manos estiradas y gesticulando grotescamente. Todos estaban cubiertos con andrajos.

Se ha atribuido el éxito de *El Dybbuk* a la disciplina de todos sus integrantes, a su respeto como compañeros de trabajo, a considerar al director, no un ser superior, sino un camarada y amigo de todos los integrantes del grupo. Esto los condujo a desarrollar un teatro armonioso en donde no había protagonismos entre ninguno de los compañeros del teatro. Durante la era staliniana, la Compañía viajó a Estados Unidos, lugar en el que se separaron y algunos de sus miembros regresaron a Palestina. Para 1928 este grupo de personas creó el actual Teatro Nacional Israelita en Tel Aviv.



Escena de *Princesa Turandot*

III.4 Princesa Turandot

Presentada el 27 de febrero de 1922 en el *Tercer Estudio del Teatro de Arte de Moscú* y se había estado preparando desde 1921. *Princesa Turandot* es el último montaje realizado por Vakhtangov y aunque originalmente se estaba preparando para dirigir *Intriga y Amor* o *La doncella de Orleáns* de Schiller, se decidió finalmente por esta obra que representa sus principales ideas de lo que es o debería ser la teatralidad expresada en su máximo esplendor, a la vez que combina magistralmente técnicas de la *Commedia dell'arte* en una China fantástica e irreal. El montaje conserva la ironía que caracterizaba otros de sus trabajos: su autenticidad y una fuerza vivaz en toda la obra. Dicho con otras palabras, *Turandot* constituye la muestra más grande del *Teatralismo Convencional* creado por Vakhtangov.

La obra comenzaba con cuatro personajes de la *commedia italiana*: Pantalone, Brighella, Trufaldino y Tartaglia que saludaban al público y contaban la obra. Los actores, que usaban fracs y vestidos de noche, avanzaban hasta el proscenio para saludar a aquellas personas del público que

conocieran y conversaban un poco con ellas, incluso, había quienes platicaban con otros de sus compañeros y hacían chistes. Y mientras esto ocurría se "hacían" su vestuario y aplicaban su maquillaje a los ojos del público echando mano de todo aquello que pudiera servir para la creación de sus papeles:

una toalla servía de turbante, un chal se transformaba en vestido y un trozo de seda servía para representar la magnificencia de la corte. (GORTCHAKOV, *Lecciones de Règisseur*, p. 233 .

Desde luego, todo esto contaba con un tiempo determinado (un minuto , por lo que Vakhtangov realizó varios ensayos dedicados sólo a este instante. Cada participante de la obra debía tardar en su transformación el mismo tiempo que el resto de sus compañeros, del traje más sencillo al más complicado. Simplemente con ello Vakhtangov daba muestra de la exactitud con que estaba hecha toda la obra. Se utilizó una plataforma inclinada como tablado, los utileros, vestidos como *zanni*, se encargaban de arreglar la sucesión de cuadros de manera instantánea, como lo dijo el mismo Vakhtangov, esto es, también a la vista de los espectadores, se movían por todas partes con decorados, utilería o carteles que indicaban el lugar de la acción; si a veces "olvidaban" algún objeto en la calle o en el palacio, hacían uso del convencionalismo en extremo.

Cada detalle de la obra estaba realizado con elegancia, con un ritmo alegre y genuino, era una gran mezcla de las bufonadas italianas, del convencionalismo y de la ejecución ricamente expresiva y sincera de los actores. Con el objeto de manifestar la lucha del hombre para que el bien triunfe sobre el mal, de todas sus peripecias y de su esperanza en el futuro, Vakhtangov creó una representación cálida y de comprensión de la naturaleza humana no sólo en el escenario sino desde la llegada del público al teatro, mismo que era recibido con un desfile por parte de los integrantes del montaje.

Vakhtangov conocía otras interpretaciones de *Turandot* y buscó con su representación algo completamente distinto de lo que habían hecho otros: ni las fusiones psicológicas que hacía Komisarzhovsky, ni el espectáculo oriental preparado por Max Reinhardt en el *Deutsches Theater* de Berlín. Lo que Vakhtangov pretendía con su *Turandot* era un juego romántico e irónico, combinado en una colorida fantasía que hacía vibrar a todos los espectadores en la sala. El argumento es muy sencillo: Turandot pone a sus pretendientes tres enigmas, si alguno falla aunque sea sólo en uno, lo condena a morir, pero si acierta se convertirá en su esposo. El enemigo tártaro, el

príncipe Calaf, usando un disfraz, se escabulle en el palacio de Turandot. Acepta la prueba impuesta por ésta y logra descifrar los acertijos, pero ella se niega a cumplir su palabra. Entonces la situación cambia, Calaf pone a prueba a Turandot, si ésta acierta quién es él podrá mandarlo a la cámara de tortura, pero si no, tendrá que cumplir lo prometido. Finalmente, ella descubre a Calaf pero es vencida por el amor.

Turandot fue, como lo había querido Vakhtangov, un festival ingenioso, donde cada uno de sus elementos jugaba un papel importante, la música, el vestuario, encargado a Nadejda Lamanova quien desde hacía mucho trabajaba con Vakhtangov siguiendo sus indicaciones al pie de la letra; la escenografía, encargada nuevamente a Ignati Nivinsky, se elaboró tanto con figuras geométricas como con formas abstractas que en momentos invadían el escenario y en otros lo dejaba casi desnudo, siempre a la vista del público por lo que Vakhtangov montó una gran coreografía para desarrollar este juego. Otra vez, el dinamismo de los movimientos de los actores, sus voces y cada una de sus transformaciones, muchas veces indicadas con pequeños cambios, el intenso ritmo sostenido durante toda la representación hicieron de *Turandot* una puesta en escena tan sincera que toda la obra parecía una

libre improvisación. Todos los montajes de Vakhtangov eran técnicamente perfectos y revelaban el genio de su director.

Finalmente, tras ocho largos y pesados años, el cáncer y la pulmonía lograron consumir la vitalidad de Vakhtangov. Nunca pudo presenciar su trabajo final, quedándose postrado en la cama. La primer función de *Turandot* que se presentó a los miembros del *Teatro de Arte*, y de los otros teatros, corrió por primera vez sin su director. Era costumbre de Vakhtangov invitar a sus amigos y compañeros del teatro a compartir su trabajo, que consideraba siempre como muestras de laboratorio.

La angustia que padecía ahora era, más que por su enfermedad, por la incertidumbre que tenía respecto al espectáculo. Después del primer acto, Stanislavsky telefoneó para tranquilizarlo. En el intermedio del segundo acto, fue a verle; la casa de Vakhtangov estaba cerca del *Tercer Estudio*, lo tranquilizó y le pidió que se cuidara para que volvieran a trabajar juntos, pero era evidente que Vakhtangov no se levantaría más. Falleció el 29 de mayo de 1922.

Hasta ahora, hemos expuesto los montajes de Vakhtangov y

los conflictos políticos y sociales que afectaban al pueblo ruso. Es tiempo de saber qué es lo que tenemos. Ya habíamos comenzado por hacer una distinción entre el realismo stanislavskiano y la producción artística de los principales directores de la posguerra. Ahora bien, con base en lo anterior, podemos dar por sentado que el movimiento de la revolución política y social fue paralelo a la revolución cultural y ambos tenían el mismo objetivo. La revolución proletaria es la revolución de la ideología del pueblo. Al ganarse ésta quedó asegurado el triunfo político y económico que los intelectuales rusos necesitaban. Todo medio de expresión y comunicación empleado durante los años de guerra civil sirvió como herramienta para crear conciencia en el pueblo, para despertar en ellos la necesidad de crear una nueva civilización, y no sólo eso, sino que en sus manos estaba el poder lograrlo.

III.5 El legado de Vakhtangov

La muerte de Vakhtangov trajo consigo sucesos inesperados. En el *Segundo Estudio*, Mikhail Chéjov y Boris Suchkévich tomaron la dirección. Para 1924 el *Estudio* se independizó del *Teatro de Arte* autodenominándose *Segundo Teatro de Arte de Moscú*. En ese mismo año, con la muerte de Lenin, cambia la situación del teatro ruso.

Jcssif Vissarionovich Djougatchvili, Stalin era, como Trotsky, uno de los comisarios del pueblo elegido por Lenin durante la revolución de 1917, y en 1922 es nombrado Secretario General. Cuando Lenin fallece, Stalin inmediatamente toma el poder, destituye a Trotsky y lo excluye de toda participación y beneficio político dentro del Estado. Se encargó de elaborar su teoría de la "construcción del socialismo en un sólo país". A partir de ese momento, el Estado tomó total control de la economía del país, acumulando, además, los cargos más importantes; lo que provocaría la casi total miseria de los teatros.

En el *Segundo Teatro*, los miembros de la Compañía comenzaron a discutir entre ellos hasta que se dividieron. Por un lado se encontraban miembros del grupo que quedaron

bajo la dirección de Mikhail Chéjov; y los otros, apoyaban a su compañero Aleksei Diky, antiguo productor y discípulo de Vakhtangov, que daba preferencia al trabajo actoral de marcada tendencia socialista; en tanto que el grupo de Chéjov prefería trabajar sobre la imaginería y la fantasía de la puesta en escena. Esta disputa ha sido considerada como la consecuencia de un conflicto ideológico, ya en la época de Stalin, entre los marxistas y los idealistas, pero esto no era del todo cierto. Cuando los miembros del teatro se separaron, unos (los de Chéjov), montaron *Hamlet*, y los otros (los de Diky), presentaron *La pulga*. Ambas representaciones contaron con un éxito tremendo por parte del público y la crítica.

Por ese entonces, Chéjov se inclinaba más por un teatro simbolista y filosófico que por conflictos técnicos de la escena, mientras que Diky gustaba de esta última opción. Desde luego, Chéjov corría peligro en el período del realismo socialista. El dichoso problema entre Diky y Chéjov, más personal que otra cosa, fue lo que llevó a Diky a afianzarse al socialismo que planeaba impulsar Stalin para, de esta manera, oponerse a Chéjov, repudiando su estilo y lograr el favor de los soviets.

Aún separados los integrantes del teatro, no abandonaron

su objetivo principal de realizar montajes y alternaban sus representaciones. A fines de la década de los veinte, se había acusado a Diky de distorsionar la realidad soviética a través de sus montajes irónicos, grotescos y expresionistas, pero no pasó a más. Chéjov insistía en sus representaciones simbólicas en las que el público (tal era su objetivo), se purificara espiritualmente por medio del sufrimiento y la sublimación de la escena. En 1927, ya hartos de compartir un teatro dos grupos tan contrarios, Diky y sus dieciséis compañeros abandonaron el *Segundo Teatro* no sin antes emitir una declaración pública condenando a Chéjov de idealista, por lo tanto, opositor directo del socialismo soviético. Y Chéjov se vio obligado a abandonar su país.

La suerte del *Segundo Teatro* no iba a ser buena. Con la salida de Chéjov, el teatro quedó a cargo de Iván Bersénev, quien se alienó a las ideas stalineanas de producir solamente teatro de autores soviéticos con temas socialistas. A pesar de que todos renunciaron a su libertad de expresión y aceptaron trabajar con la misma calidad en estas obligadas condiciones, el gobierno nunca los favoreció y los acusaron de formalistas e idealistas, reaccionarios al realismo socialista. El teatro fue cerrado en 1933 y sus miembros incorporados al *Teatro del Consejo de los Sindicatos Obreros*

de Moscú.

Mientras tanto, Boris Zakhava asumió la dirección del *Tercer Estudio* y nombró a Ruben Simonov director artístico, cargo que ocupó hasta 1939. Al mismo tiempo, Iuri Zavadsky, otro discípulo de Vakhtangov de gran talento, funda su propio *Estudio* con el deseo de incorporarlo al *Teatro de Arte*. Ofrece los montajes de su maestro y los propios. Ello le permitió reforzar la vida de sus montajes en un teatro de renombre, que todavía era muy respetado. La astucia de Zavadsky al combinar los grandes montajes antinaturalistas con los tradicionales del *Teatro de Arte* le ayudaron a convertirse en un destacado actor y director en ambos estilos, tanto, que Stanislavsky le ofreció la dirección de escenas dramáticas de Pushkin, según su propia visión. Con la libertad otorgada, Zavadsky presentó su trabajo con rasgos estilizados, apoyado en cada paso con recursos teatrales. Tuvo gran aceptación. A este espectáculo siguieron *No se juega con el amor*, de Alfred de Musset, estrenada en 1926 como un homenaje a la era romántica. Al año siguiente, se estrenó *La cosa simple*, de Boris Lavreniev, única obra que aprobaría la crítica comunista, pues trataba de la guerra civil; Slonim nos comenta que todos sus demás montajes llevaban la marca de:

expresionistas, formalistas y antirrealistas. (SLONIM, *El Teatro ruso*, p. 242).

Zavadsky continuaba trabajando bajo la misma línea todavía para 1932, año en que presentó *Volpone*, de Ben Jonson. En el primer acto, los personajes utilizaban atuendos medievales; en el segundo, levita de mercaderes rusos; y, en el tercero, frac y vestidos de fiesta, tal y como Vakhtangov comenzó su *Princesa Turandot*, y no sería el único recurso tomado de su maestro. También aquí los utileros cambiaban los decorados a la vista del público y platicaban entre ellos. En *El discípulo del diablo*, de Bernard Shaw, el actor que personificaba al autor tomaba también el papel de traspunte dirigiendo un discurso al público al final del segundo acto. Y aún presentó *Lobos y Ovejas*, de Ovstrovski, igualmente, al estilo expresionista, hasta que el gobierno decidió enviar a Zavadsky junto con sus compañeros, a una honorable "cuarentena" de educación cívica, para enseñarles cuál era la realidad soviética, semi exiliados y alejados de Moscú.

Ruben Simonov pasaría también por algunos problemas. Paralelo a su dirección artística en el *Tercer Estudio*, que desde 1926 se convirtió en el *Teatro Vakhtangov*, fundó su *Estudio* en 1928. Sólo seis años trabajó entrenando a jóvenes

actores y presentó obras de autores clásicos y de autores soviéticos. Como sus otros antiguos compañeros, insistió en trabajar con recursos expresionistas, resaltando el grotesco y la ironía. Él, particularmente, gustó de llenar con música sus espectáculos y de fragmentar las obras en secuencias o episodios múltiples, lo que no satisfizo la exigencia de las autoridades soviéticas que cerraron el teatro en 1934 y los integrantes tuvieron que esperar tres años más para que se definiera su situación, hasta que los incorporaron al *Teatro de Kromsomol* (Juventud Comunista).

Diky presentó en 1930 *El primer ejército de caballería* en el *Teatro Rojo*. El autor de la obra, Vsevolod Vishnevski, hace en su obra una comparación de un soldado del ejército imperial (un ser completamente ignorante), con otro maduro y consciente comunista. El director se había visto forzado, como todos los artistas de la época, a aceptar las condiciones que le imponía el gobierno soviético y estuvo vagando de teatro en teatro montando las obras que le asignaban. Curiosamente, el tradicionalista *Teatro Maly* permitió que Diky presentara *La muerte de Tarelkin* en 1936, en principio en un aparente realismo que se transformó poco a poco en un inframundo grotesco donde los funcionarios de gobierno y la policía mutaban en agresivos monstruos. Según

Diky, con ello transmitía al público la irrealidad del viejo régimen zarista. La obra resultó ser una farsa trágica con gran armonía en cada uno de sus elementos.

En 1932, Boris Zakhava encabeza el reparto de *Iegor Bulychév y los otros*, de Gorki, que se presentó en el Teatro *Vakhtangov* y resultó ser de gran influencia para otras Compañías teatrales como el *Teatro de Arte*, donde posteriormente se encargaron de mantenerla en escena. *Un hombre en armas*, drama popular de Pogodin, presentada en el mismo teatro, narra la vida de un campesino que llega de Petrogrado a Moscú durante la guerra civil del 17 y de su encuentro con Lenin en el cuartel general del primer gobierno comunista. La escena simbolizaba la alianza entre las ideas revolucionarias (Lenin), y las aspiraciones del pueblo, el campesino que aparecía después con uniforme de soldado. También presentó *El final decisivo*, obra que trata de la invasión a Rusia, otra vez durante la guerra civil, por parte de las potencias capitalistas.

En 1939, el Teatro *Vakhtangov* estrenó *El Inspector General*, con Ruben Simonov encabezando el reparto. Los viejos alumnos de *Vakhtangov* no se separaron y trabajaron mucho

tiempo apoyándose unos a otros. Por desgracia, Shchúkin, excelente actor, muere un día antes del ensayo general. No obstante, sus camaradas continuaron trabajando sin descanso. Rappoport dirigió *Mucho ruido y pocas nueces*; para 1940, presentan una obra patriótica llamada *Mariscal Kutúzov*, donde se introdujeron cantos corales, a la manera del teatro griego. M. Bulgákov hace una alegre adaptación de *Don Quijote* con una asombrosa escenografía. Estas y algunas otras obras se presentaron en el teatro entre 1940 y 1946 y constituyen unos de los grandes logros del teatro ruso.

En general, todas las obras que se presentaron en el *Teatro Vakhtangov* tuvieron gran éxito y aceptación aún cuando la mayoría de los espectáculos seguían explorando los recursos teatrales de los años veinte, que iban en contra de la política stalineana. Pero de lo que no se salvaron ni éste ni ninguno de los otros teatros fue de abaratar extremadamente sus entradas con el fin de mantener un repertorio digno y un público estable. Como el Estado ya no era, desde Stalin, una fuente de subsidio para los teatros, hubo muchos que cerraron. Esto y la adopción obligatoria del realismo socialista donde la gran mayoría de las obras eran de muy mala calidad, llevaron a los artistas rusos a retornar muchas veces a obras de los clásicos aunque temían por su

permanencia, pues se encontraban constantemente vigilados por los soviets.

Entre 1941 y 1945, ante la presencia inminente de la Segunda Guerra Mundial, el Estado soviético relajó un poco su severidad con el arte, aunque impusieron todavía una orden más: todos debían adoptar en los teatros obras anti-norteamericanas. De la producción literaria escrita sobre el tema sólo cuatro de ellas destacaron: *El Frente*, de Alexandr Korneichuk; *Los Rusos*, de Konstantin Simonov; *La Invasión y Lionushka*, de Leoníd Leónov.

El Frente, se montó en el *Teatro Vakhtangov* como un congreso que debatía directamente con el público, ridiculizando las figuras negativas y hacía gran propaganda de las ideas socialistas que, a fin de cuentas, era de lo que se había estado llenando la mentalidad del pueblo ruso. Los datos que se guardan de este montaje en particular se conservan hasta la fecha como un documento histórico de ese período.

Para 1942 el mismo grupo presentó *El gran soberano*, de Tolstoi, mientras que el *Teatro de Arte* presentó la segunda parte de *Iván, el Terrible: Años difíciles*. Ya en plena

guerra, Diky presenta, también en el *Teatro Vakhtangov*, *Los Rusos*, donde además incluye poemas de su compañero Simonov; *Los caminos de la región de Smolensk* y *Espérame*, que trata de un soldado que va a la guerra pero antes le pide a su amada que lo espere y lo proteja con su amor. El espectáculo gozó de gran popularidad durante la guerra.

El *Teatro Vakhtangov* mantenía en su repertorio el triple de obras de los clásicos en comparación a las obras circunstanciales rusas que llegaban a poner en escena y continuaban trabajando a su manera, según lo aprendido a su maestro. Sin embargo, y a diferencia de la buena aceptación de aquellos años, los montajes del *Teatro* sólo fueron considerados como simples experimentos. Finalmente, tachados de reaccionarios y formalistas, los soviets cerraron el teatro en 1946.

Durante mucho tiempo Ruben Simonov y su hijo se encargaron de guardar los vestigios de las obras de Vakhtangov para reponerlas posteriormente, como sucedió con *Princesa Turandot* que se presentó en 1963; por desdicha, la representación no fue tan afortunada como la versión original. No obstante, Simonov, logró su objetivo: mantener viva la memoria de su maestro. Las ideas teatrales de

Vakhtangov son hasta ahora poco conocidas y exploradas lo que nos permite indagar al respecto, ponerlas en práctica y, mejor todavía, tener la posibilidad de tomar entre ellas nuevos rumbos para el arte escénico.

Directores como Peter Brook y Robert Sturua han investigado más sobre Vakhtangov y han rendido tributo a sus genuinas ideas teatrales en sus producciones de *El círculo de tiza caucásico*, *Ricardo III* y *El Rey Lear*, entre los años 70's y 80's. Es también gracias a ellos que se ha difundido más el trabajo de Vakhtangov como director de escena.

Ahora bien, podemos destacar una diferencia sustancial entre el teatro que se hacía antes y el que se hizo después de la "ascensión" de Stalin al poder: la restricción temática y estilística de las obras teatrales, aunado al escaso apoyo económico que el Estado daba al arte en ese momento específico, cosa que truncó tajantemente la evolución artística de la naciente Unión Soviética.

La situación del arte escénico era más angustiosa cada vez. Por un lado, tenemos a los teatros con todo y sus Compañías que albergaban numerosos grupos de actores y de estudiantes interesados en hacer un teatro con calidad; y,

por otro, la exigencia de escribir y montar un estilo llamado *realismo socialista* para beneficio y educación del pueblo pero sin medios suficientes para desarrollarlo.

Empecemos en el siguiente orden. Stalin ha tomado el poder y expresa su rechazo por la política cultural de Lenin alegando que durante el mandato de éste los artistas cometían el error de decir que el pueblo tenía necesidad de romper con la cultura tradicional (aristocrática), que era por completo ajena a los obreros y campesinos. Esta es justamente la etapa del conocido movimiento de vanguardia en Rusia, que se desprende del futurismo, expresionismo y de otras tendencias artísticas que estaban en boga en aquel entonces. Así que, según Stalin, el libre albedrío en la elección de un texto dramático y en la manera de llevarlo a la escena, con el enfoque antiimperialista que se sugería, en vez de crear conciencia social en el pueblo ruso, alejaba y distorsionaba la verdadera situación a la que se enfrentaban, de tal manera que negó la validez y el efecto que hubieran podido tener los movimientos vanguardistas.

Es decir, las estructuras artísticas de vanguardia eran sólo un plan bien organizado de la llamada *intelligentsia* rusa para imponer, sutilmente, a sus subordinados un *modus*

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

vivendi, creado también por ellos mismos, y que aceptaran sin cuestionamientos porque iría en correspondencia directa a sus propias expectativas.

Sin embargo, Stalin cayó en uno de los puntos que más atacaba Lenin: la represión violenta contra parte del pueblo ruso, contra la comunidad artística de Rusia. A pesar de esto, es justo señalar que ni antes de Lenin ni de Stalin había una gran tradición literaria en el país, ni siquiera grandes tendencias que romper o superar, pero Lenin, gracias a Lunacharsky, permitió que se tomaran elementos externos para cumplir su propósito y dio total libertad a la difusión artística; en tanto que Stalin, al parecer, no se percató de que el realismo socialista y el sociologismo estaban apenas en formación. En consecuencia, acabó por cortar el camino de la vanguardia y el formalismo.

IV. El Vitalismo Teatral de Vakhtangov

IV.1 El Vitalismo: un concepto filosófico

Strictu sensu, el vitalismo es una escuela filosófico-biológica opuesta al positivismo y a la tesis que reduce la capacidad de conocimiento del ser humano al pensamiento científico y racional, es decir, el vitalismo niega que el desarrollo de las capacidades del ser humano se limiten a estructuras científicas, y asegura, en cambio, que el hombre es capaz de conocer su entorno y de conocerse a sí mismo por medio de un principio o fuerza vital inherente a él y que no se puede explicar mediante esquemas puramente racionales.

Existen diversos pensadores que se han ocupado del vitalismo, desde Friedrich Nietzsche a Eduardo Nicol, por ejemplo; y del historicismo¹, como Wilhelm Dilthey; y hay todavía quienes no hacen diferencia entre ambas corrientes como Henri Bergson.

En general, las escuelas vitalistas se ocupan de estudiar la vida, es decir, procuran concentrarse en

¹ Por **historicismo** entendemos un modo particular de subrayar el carácter histórico de la realidad humana.

entender y comprender la vida humana: la sociedad y su comportamiento, el arte, la literatura, la pasión y la razón en el individuo. Explicar la vida desde un punto de vista particular es de lo que se ocupa el vitalismo.

El concepto *vida* abarca muchos ángulos diversificados y enfocados a caracteres concretos. Esto sucede porque cada individuo es por sí mismo un ente vital con cualidades específicas: es libre, es un ser emotivo y un ser pensante, que puede o no compartir los mismos intereses de quienes lo rodean. Cada individuo contribuye, según su propia visión, a darle forma a lo real. Y como esta visión no puede ser más que relativa, no podemos negar su valor de verdad, de verdad subjetiva. De lo anterior, podemos deducir que toda filosofía vitalista es subjetiva, es relativa a la experiencia personal de quien la enuncia. El valor del pensamiento vitalista debe atribuirse a su flexibilidad sistemática de aplicación y uso para la comprensión de la vida humana. De ahí parte también su cualidad historicista.

Para Dilthey, el mundo filosófico representa una cosmovisión, una visión del mundo que bien puede estar sustentada en la razón (cientificismo), en las relaciones afectivas (idealismo), o bien, en la voluntad (lo que trae

consigo el concepto de libertad); todo ello, dependiendo de la estructura psíquica que predomine en el hombre. De manera que la comprensión de la vida social e individual deberá buscarse en el tipo de pensamiento que predomina en el individuo y en su sociedad porque éste es el definidor de la forma de vivir de las personas. Vivir significa adquirir experiencia, experiencia de la vida y de nuestro hacer en la vida. El pensamiento de Dilthey se funda en la *vivencia*, que para él es:

la unidad - estructura de actitud o
contenido. (DILTHEY, *El mundo histórico*, p. 44).

La capacidad de reconocimiento de la experiencia llega a través de la razón, de la reflexión de lo vivido. El razonamiento se convierte en un proceso intuitivo. El concepto es producto de este proceso.

De entre los pensadores vitalistas, sin duda alguna, destaca la figura de Henri Bergson. En su extensa obra² trata el tema de la conciencia y de la vida, esto es, basa sus reflexiones en el individuo como un ser consciente y responsable de su propia vida. Por principio, hace un esbozo de la naturaleza humana y distingue el principio

² Algunas de las principales obras de Bergson son: *La evolución creadora*; *El pensamiento y el movimiento*; *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*; *La risa, un ensayo sobre la significación*

creativo del hombre; la creatividad está vinculada al principio de finalidad, de una finalidad interna (ontológica), cuyo objeto puede inferirse pero no explicarse racionalmente. Llegamos así a las dos principales fuerzas impulsoras de los seres humanos: el instinto y la razón. El primero es espontáneo e inmediato, es la acción misma; la segunda, es un acto formal y abstracto, por lo tanto, su efecto sobre la conciencia humana es distante. Mientras que el instinto significa en sí *vivir*, es lo real; la razón (que se manifiesta a través de las ideas), es una interpretación abstracta de la realidad.

Lo que Bergson propone es que el individuo haga uso del instinto y de la inteligencia simultáneamente. Si se emplea la espontaneidad e inmediatez del instinto y el efecto distante de la inteligencia, conduciremos a los individuos a actuar por *intuición*, para Bergson la forma de conocimiento más profunda de los seres humanos. Actuar por intuición permite participar dentro del "hacer" en la vida y mantener la suficiente distancia intelectual para no dejarse llevar por el hacer, por el instinto. Como consecuencia, el individuo hace una reflexión sobre su quehacer en la vida, es decir, se hace consciente y

responsable de su existencia.

Ello implica no sólo un hacer, sino que también involucra otras características decisivas en los seres humanos, como individuos y como sociedad. El hombre es un ser libre que se construye a sí mismo y, al hacerlo, construye también su mundo, que es el mundo real. Cualquier transformación ocurrida dentro del mundo real ha nacido necesariamente del ser humano. Así mismo, el hombre está dotado de voluntad, voluntad para ejercer sus actos, para pensar, para decidir, y por tanto, para cambiar su realidad.

Ahora bien, lo que puede motivar en el individuo su necesidad de cambio, cuando llega a sentirla, es por una crisis en sus valores ético-sociales y en sus creencias. Existe en el hombre una necesidad inmanente por crear algo y por creer en algo. El hecho de que sea creativo se refiere tanto a lo que inventa o hace como a la fe y creencia en lo que hace.

Así pues, podemos definir al hombre bergsoniano como un ser con las cualidades de la voluntad y de la libertad,

por lo que forzosamente es también responsable de sus actos; está consciente de cada acción realizada por él y de sus respectivas consecuencias. El ser humano es una *unidad* integrada por una *estructura* compleja. El hombre es el hacedor continuo de su propia existencia y lo que constituye su pasado, presente y porvenir es responsabilidad del hombre mismo. El conjunto de ideas, técnicas, costumbres y prácticas artísticas creadas por los seres humanos forman su *civilización* y singularizan su desarrollo.

Cuando este artificio (ya que toda creación hecha por el hombre es artificial), se ve obligado por su propio proceso evolutivo a cambiar, a transformarse en otra civilización, es porque ha caído en decadencia. Esto es, cuando los valores y creencias de los hombres han perdido credibilidad, la humanidad atraviesa por un *momento crítico*; la pérdida de los valores significa la pérdida del ser del hombre. La travesía del momento crítico o del mundo en crisis termina con la llegada de una nueva civilización, de nuevas ideas y de nuevas creencias. Pero el camino no es fácil. Es absolutamente indispensable tomar decisiones radicales que definan el camino tomado. Si se está consciente de ello, es necesario promover una

transformación que vaya encaminada hacia una nueva civilización. Dicho proceso de transformación debe cubrir los aspectos político, económico, social y cultural.

Fomentar la idea del hombre capaz de gobernarse a sí mismo por medio de una especie de consenso general cuyos lineamientos fueran aceptados y respetados por todos sus conciudadanos, fue la principal causa de acción de la política cultural leninista. Su función específica debía determinar, a través del estudio de la conducta humana, una serie de medidas reguladoras para el hombre, pero que no debían constituir un atentado contra su libertad e individualidad.

En el caso de Rusia, el auge artístico corresponde también al auge social, no en vano los años de guerra civil terminaron en la creación de una nueva sociedad y no en un caos de desesperación y abandono. Un mundo completamente nuevo y diferente comparado a otras culturas existentes en el momento. En este sentido, el teatro ha sido uno de los espejos que más directamente refleja su entorno (no como producto imitativo), y las necesidades de la gente (ya sea por medio del principio de negación, o bien, por identificación con el mismo). De esta manera, es posible

orientar el pensamiento de los individuos a fin de modificar su conducta y actitud. El conocer la naturaleza humana no significa sólo comprenderla, sino también saber manipularla. La manipulación a que nos referimos está dirigida a encausar o encaminar el sentido de la naturaleza humana. De tal suerte podemos hablar de cierto grado de comprensión o de conocimiento del quehacer humano tanto en el vitalismo, en la política cultural instaurada en ese momento (la estética marxista que Lenin heredó del pensamiento de Marx, Engels, Feuerbach e incluso Hegel), así como en el expresionismo, particularmente en el estilo expresionista empleado por Vakhtangov en sus distintas puestas en escena. Y no sólo eso sino además podemos señalar características similares en las corrientes antes citadas. Por ejemplo, entre el pensamiento vitalista y el teatro ha existido un vínculo casi imperceptible de gran importancia para el arte escénico. Esto se debe a que el vitalismo predominó en el pensamiento europeo durante las primeras décadas del siglo XX, cuyo efecto más profundo se dio en Alemania.

La escuela vitalista hizo renacer el espíritu del hombre a partir de la exaltación de su propia individualidad, su voluntad y sus deseos. De ahí proviene

el carácter profundamente subjetivista de los ismos en donde el artista ha manejado una particular abstracción filosófica y así expresar el significado que el mundo adquiere para él. El vitalismo abrió las puertas a la emancipación del arte escénico ayudando a enriquecer con elementos teatrales el valor de la escena. La manera en que corresponde el pensamiento filosófico vitalista con el movimiento vanguardista ha de buscarse en el carácter singular de ambos, en su aceptación o rechazo a la realidad y en su insistencia por la trascendencia del individuo.

Artísticamente, quien comenzó sus exploraciones teatrales a partir de las teorías vitalista fue nada menos que Adolphe Appia. El escenógrafo wagneriano respaldó el origen de sus estudios e interpretaciones escénicas inspirado en la filosofía vitalista y en las consideraciones teóricas de Richard Wagner³. Recordemos que fue Appia quien, en primer instancia, habló del teatro como un fenómeno independiente a los sucesos de la vida. Con Appia muere la tiranía del dramaturgo como representante "legal" de los acontecimientos de la vida y nace con el director la creación de la vida escénica. La representación

³ Gianfranco Betetini profundizó más en el tema en su obra *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

escénica tenía que dejar de ser una simple reproducción artística de la vida para adquirir vida propia. Por este motivo dio tanta importancia a la música más que como regidora de la acción, como la base rítmica de la acción y de todo el espectáculo; Betetini nos menciona que:

la acción teatral debía dejar de producirse como mimesis de los fenómenos vitales, para ser *representación de los contenidos dramáticos de la vida.* (BETETINI, p. 87. La cursiva es mía).

De la misma manera, Gordon Craig se inició en las teorías de Appia y profundizó en sus fuentes. Sus estudios sobre la iluminación, ritmo y movimiento escénico se representaban como una estructura autónoma al devenir de la vida y lo llevaron a concebir el devenir del teatro, para él hecho de:

... visiones, arte que brota del *movimiento*, en donde reside el símbolo de la vida. (*Idem*).

El proceso sistemático del que partieron Appia y Craig fue la negación de la realidad como principio imitativo e inalterable. Posteriormente, el espacio, el tiempo y el sentido estético quedaron replanteados y adquirieron, según se los estructurara, un significado distinto. Desde luego, cualquier tipo de significación nueva había surgido de interpretaciones e ideas tomadas de la realidad, con todo

lo que esto conlleva: sujetos, objetos, movimientos, estaticidad, acciones, hechos, sonido, silencio, etc. El conflicto entre tesis y antítesis debía sucederse continuamente en el escenario hasta crear una nueva síntesis, o bien, hasta excluirse ambas. Cada puesta en escena obtuvo desde Appia y Craig un pasado, presente y porvenir propios, que por ser artificiales podían anticipar sus fines u objetivos.

El arte escénico tiene, según lo anterior, una gran ventaja: la posibilidad de crear a partir de una idea ya establecida. El espacio, tiempo y acción humana se transforma en escena de acuerdo a la correspondencia o negación que haya con su parámetro, lo real, y que terminan por construir otra realidad paralela o alterna a la que llamamos mundo. De ahí también se deriva la nueva visión y concepción respecto del teatro, del actor, del director, del dramaturgo; y nace la preocupación por el público que ha dejado de ser un simple observador pasivo para tomar partido en la acción escénica.

De este modo se dio la ruptura con la antigua tradición teatral donde la labor del dramaturgo determinaba el estilo y la forma de la puesta en escena. Así, se hizo

necesaria la búsqueda de leyes o formas de interpretación escénica forzosamente distintas a las leyes de la literatura dramática; y, además, se resaltó el valor y el carácter subjetivo de dichas formas de interpretación directamente ligadas al pensamiento del director y a sus circunstancias. Pues así como el texto dramático representa el punto de vista particular del autor, la puesta en escena simboliza la perspectiva del director sobre algún acontecimiento de la vida. Hay que señalar también que la visión del artista por muy subjetiva que sea, o quizá por esta característica tan interna, alcanza un punto de identificación con el colectivo. Para que este fenómeno suceda es fundamental que el universo del artista no se limite a su propia esfera. El artista está obligado a reconocer a la sociedad y su entorno desde fuera, es decir, vista intelectualmente aunque se participe de ese hacer vital. El artista necesita saber educarse para que su "mente espiritual" entre en comunión con el mundo que lo rodea. No podemos separar nuestra capacidad intelectual del vivir. Marx ya había distinguido que aparte de los órganos sensoriales con los que percibimos el mundo, el ser humano forma también órganos sociales o prácticos enmarcados dentro de la sociedad, y que la actividad realizada tanto por el individuo como por la sociedad, son la forma de

manifestar la vida misma y de hacerse dueño de ella. Otra vez, nos encontramos ante el hombre como hacedor y creador de su existencia cuyo fin último es dar sentido a su vida. Por tanto, el hombre no puede disociar estas dos fuerzas esenciales que controlan su existencia (razón e instinto), y, en cambio, es su deber tratar de encontrar por distintos caminos o medios un equilibrio entre ambos y así ratificar su esencia humana. Toda corriente de pensamiento o estilo artístico trata de desentrañar el valor de la vida humana a través de un medio científico, filosófico, social, artístico, etc.

Tanto filosofía como teatro son praxis, y así como la filosofía nos hace notar el devenir continuo de la vida también es justo resaltar el devenir del arte escénico que, desde Appia, rechaza todo tipo de estructuras fijas e inamovibles para el ser y el espíritu humano. No podemos establecer una fórmula fija como no podemos tampoco reducir las acciones y reacciones humanas a procesos mecanicistas inanimados. El teatro, como parte fundamental del ser humano en su esencia lúdica no debe ceñirse a complejos normativos de creatividad artística porque cada ser humano posee una forma particular y muy íntima para cubrir sus necesidades esenciales. La experiencia personal de cada ser humano ayuda a construir el universo que nos rodea, de tal

forma que la experiencia estética nace a partir de la experiencia de vida y del juicio de los individuos, como el propio Umberto Eco señala:

La experiencia estética está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto, de adecuaciones de estilo y criterios formativos. (ECO, *La definición del arte*, p. 27)

En una época en que la sociedad había perdido el sentido de su vida y quebrado la fragilidad de su fe, el arte buscó por distintos medios, hurgando desde su interior, para tratar de restaurar el espíritu humano. Bajo esas condiciones se puede ir formando poco a poco la voluntad del individuo fijándole un objetivo concreto hasta, finalmente, recuperar el sentido de su vida. La restauración de los valores y de la fe en el hombre sólo vuelven cuando hay un camino a seguir, cuando se ha encontrado cierta estabilidad dentro del cambio.

De esta como de muchas otras formas, Rusia saltó del medievalismo en que estaba sumergida para alcanzar el mundo contemporáneo. El trabajo, la función del Vakhtangov artista era contribuir a subsanar las heridas vitales de su sociedad contemporánea.

En sus exploraciones escénicas, Vakhtangov se interesó

por la relación particular entre el hombre y su mundo. Dos entidades opuestas formuladas como una necesidad paradójica en la que el individuo-espectador debía vivir a otro para comprenderse a sí mismo. Es en el reconocimiento del otro y en el otro donde se da la cohesión del individuo con la sociedad. Las formas escénicas vakhtangovianas se encarnaron en la complementación de dos mundos opuestos que deben ir siempre juntos para adquirir un significado real. El mundo de las almas vivas y de las marionetas muertas son la base de la que emana cada detalle de las que se componen las distintas puestas en escena de Vakhtangov. Son su tesis y su antítesis, son el principio que se bifurca en distintos matices: corporales, expresivos, materiales, sonoros, etc. Es decir, dos ideas abstractas opuestas son materializadas en escena con recursos teatrales. Un tema o asunto particular de la vida toma carácter espectacular cuando es expresado en todas las formas posibles; a esto se refería Vakhtangov cuando hablaba de volver a la teatralización del teatro. Ya no se trata tan sólo de un personaje antagónico que representa la maldad o algún arquetipo específico, sino de todo un conjunto de caracteres, tipos y valores que expresan una misma idea en contraposición a otra igualmente diversificada. Para Vakhtangov ambos mundos podrían distinguirse de la

siguiente manera: los hombres de irremediable muerte contemplan con envidia a unos personajes ilusoriamente dueños de su destino. La manifestación de su envidia llega con el rechazo a una serie de valores o contravalores que ayuden a las marionetas muertas a falsear o disimular su propia agonía.

En sus distintas puestas en escena hallamos dos universos paralelos que se excluyen a sí mismos: las almas vivas y las marionetas muertas. El primero representa un mundo ideal, un mundo en que la libertad y la voluntad del individuo hacen eco en un nuevo orden social; y un universo que se encuentra moribundo. Montajes como *La Celebración de la paz*, *El grillo del hogar*, o *La Inundación*, fueron parte de una protesta sutil contra la guerra para tratar de resaltar los valores éticos del hombre y unirlos en protesta contra las condiciones sociales tan devastadoras que sufrían. En estas puestas en escena encontramos una especie de común denominador: la revalorización de caracteres humanos necesarios para nuestra propia existencia como el amor, la voluntad, la libertad, etc.

El hombre creador de su existencia también es el destructor de la misma, por eso es necesario tratar de

encontrar un equilibrio entre los sentidos naturales del hombre y sus sentidos sociales; para que esto ocurriera había que transformar al mundo desde su interior, en su orden social y en su orden individual, pues como Vakhtangov comentó:

La personalidad de un hombre está compuesta por una serie de días que conforman su vida. Define sus rasgos sobre el rostro y así da forma a su fisonomía. Y todo su espíritu y su relación con el mundo se va elaborando día tras día. (en SAURA, *Vajtángov: teoría y práctica teatral*, p. 86).

A la protesta contra la guerra hay que sumar la fricción social y económica y el cómo las almas vivas superan cualquier obstáculo como la muerte (en *El Dybbuk* o en *Rosmersholm*, por ejemplo, el amor entre los personajes centrales supera la muerte y la adversidad resaltando así un sentido optimista de los montajes). De la misma manera también se mostró cómo el riguroso seguimiento de estructuras normativas sociales pueden destruir el espíritu humano. Ejemplo de ello es el orden social que condujo a *Erick XIV* a la locura. Vakhtangov luchó duramente contra la deshumanización de los individuos en una sociedad.

En todas sus obras expresó la realidad humana y la realidad del hombre traspuestas en un mundo ficticio -el escenario-, este es el gran tema recurrente en todos sus

montajes. En todos encontramos contrastes entre las acciones, en los ambientes, en los personajes entre sí. Desde *La Celebración de la paz* a *Princesa Turandot*, vamos pasando de un realismo psicológico sutilmente estilizado hasta llegar al teatralismo convencional que se desarrolla en sus últimas obras.

En tres momentos históricos críticos, Vakhtangov siempre busca la buena ventura, no pierde la fe en la humanidad: *La Celebración de la paz*, con la Primer guerra mundial; *Rosmersholm*, con la Guerra civil; *Princesa Turandot*, con el nacimiento, en 1922, de la entonces Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas. La primera, es un llamado a la unidad; la segunda, a la libertad; la tercera, a la esperanza en el porvenir.

Los elementos anteriormente descritos no son inéditos de Vakhtangov, son características propias del expresionismo puestas a la manera de nuestro director para tratar de expresar la crisis social de su tiempo, misma que debía ser superada con el seguimiento progresivo de un nuevo aparato ideológico que formalizara los rasgos característicos de la sociedad. El propósito de este

aparato ideológico sólo podía ser efectivo si se iba construyendo a la par de la conciencia del pueblo ruso. Es por este motivo que el arte jugó un papel primordial para la creación y consolidación de la URSS.

Vakhtangov en sus montajes literalmente trataba de llenar los sentidos de sus espectadores. El contraste entre imágenes rítmicas o estáticas, sombrías o coloridas, etc. representaban el estado interno, el estado crítico del pueblo ruso, su necesidad de cambio y un nuevo rumbo que tomar. La identificación de la gran mayoría (el pueblo) con el universo representado en escena era muy intensa, aún más si la comparamos con una imagen igualmente fuerte pero lúgubre; la situación dejaba claro el camino a seguir: la lucha por la vida nueva que podía ser alcanzada sólo si el mismo ser humano lo quisiera. Complementaban el cuadro de imágenes las emociones tan cargadas y la distorsión del lenguaje vocal (con distorsión no queremos decir que sea incomprensible), de tal manera la escena pasaba al plano de la irrealidad que se apoyaba en la ironía de los montajes. Juegos escénicos en que los propios actores se burlaban o interrumpían la acción dramática para destacar su particular juicio sobre alguna escena.

El vitalismo teatral recibe este nombre tanto por la influencia vitalista que heredó Vakhtangov de Appia y Craig a través de sus teorías escénicas como por la particular visión de nuestro director sobre lo que es o debería ser el arte escénico. Arte que nace a partir de la relación del hombre y su mundo, que es inherente a él y que determina su condición. Así como el ser humano posee cualidades específicas para la ciencia, la economía, etc., existe también algo tan íntimo en el hombre, tan esencial que necesita ser alimentado para estar fortalecido, para hacer crecer el espíritu del hombre, eso es el arte. Esta dicotomía en que algunos directores hicieron caer la vida y el arte escénico, en realidad había sido mal comprendida. Es claro que el acontecer de la vida cotidiana no puede limitar el universo de la escena como tampoco podemos hacer hincapié en que el teatro sea un fenómeno completamente independiente a los sucesos de la vida porque, a decir verdad, existe una relación dialógica entre teatro y vida, lo que hace la diferencia es la manera de comprenderlo. El negar este vínculo sería tanto como negar las cualidades esenciales del ser humano, las que lo hacen ser humano. El vitalismo teatral de Vakhtangov no es otra cosa más que la comprensión hecha por el artista sobre los acontecimientos y sucesos de la época, de su particular visión sobre la

realidad a un plano más elevado y que, por ser necesariamente irreal dentro del mundo será imaginario, fantástico o teatral como el mismo Vakhtangov nombraba. El sentido de fantasía está ligado a la percepción del movimiento en el mundo. El arte teatral, el verdadero arte teatral, no es una forma acabada ni finita. Esto Vakhtangov lo sabía con precisión y su obra es muestra de ello.

IV.2 Las Técnicas escénicas de Vakhtangov

La era de la revolución bolchevique fue sumamente agitada, estuvo llena de ideas, de contradicciones y de dudas. El teatro vakhtangoviano poseyó las mismas características. Ya habíamos dicho que el artista debe tener una percepción más elevada de la realidad, pero ésta no debe rebasarlo. El artista necesita elementos que le ayuden a reconocer y a comprender esta percepción para que no escape de sus manos. Vakhtangov creaba todo un universo cultural en cada una de sus representaciones. Cada detalle de sus puestas en escena era planeado minuciosamente y sintetizado a su mínima expresión. La narrativa escénica de nuestro director corresponde a esquemas de la realidad; mismos que van de la mano con la nueva organización política, económica y social del pueblo ruso.

Si recurrimos a las notas que Vakhtangov escribió en vida, podemos apreciar que su pensamiento está íntimamente ligado a la naturaleza humana, base de la que emanan sus conceptos teatrales. Y es la propia naturaleza de la humanidad, la que hace del teatro un mundo inagotable de ideas y expresiones de la realidad, transformados en signos

abstractos. Si comprendemos el teatro como una realidad abstracta, inmediatamente le daremos el carácter de imperecedero e infinito. Como tal, es imposible que el teatro se encasille en métodos, técnicas o teorías que desde su interior no aceptan el cambio.

Es por este motivo, que sus montajes tenían un tratamiento diferente. La forma de realizar cada montaje dependía del enfoque dado al tema de cada obra, que dependía a su vez del sentido actual del mismo. Con sentido actual queremos decir que cada puesta en escena debía estar relacionada con las necesidades del espectador. Vakhtangov reiteradamente mencionó que existe una triada imposible de romper: a) la obra, es decir, el tema o la historia a contar; b) la actualidad, en donde radica la relación del tema con el público; y, c) el colectivo teatral, que supone además de su relación con el público, su intención al comunicarse con éste. Como a cada instante las condiciones sociales se iban adaptando al individuo; rechazó el uso de una metodología fija para la realización de sus montajes. En cambio, prefirió exigir siempre una vasta comprensión tanto del texto dramático como de los sucesos sociales y cotidianos de la vida.

Lo que Vakhtangov hacía era una reconstrucción teatral del mundo, es decir, de su realidad, adaptando las ideas del leninismo. Estas ideas o temas a desarrollar escénicamente resaltaban en el texto dramático y provenían de la interpretación que el director hizo de ellos. Sin alejarse de los acontecimientos de su época, Vakhtangov buscó en lo grotesco el camino para explicar y justificar su realidad. Para él, el grotesco era un procedimiento escénico que expresaba una idea determinada de la forma más clara posible empleando todos los elementos que estaban a su favor para lograrlo. El grotesco vakhtangoviano significaba, entre otras cosas, una fusión de elementos trágicos y cómicos en cada puesta en escena. Él mismo mencionaba que:

... es la forma más precisa de la encarnación escénica, de lo más profundo, de lo más esencial en una obra. Para el director de escena es la culminación de búsquedas, la unión *orgánica* de la forma y el contenido del espectáculo. (GORTCHAKOV, *Lecciones de Régisseur*, p. 51. La cursiva es mía).

Lo cual explica por sí solo la proximidad de sus montajes al expresionismo, al realismo convencional, y, finalmente, al realismo fantástico⁴, un estilo puramente teatral que utilizaba un lenguaje, acciones, situaciones e

⁴ Toby Cole publicó una conversación entre Vakhtangov y dos de sus alumnos poco antes de la muerte de éste. En ella, Vakhtangov habla sobre su propia visión del teatro y hace una comparación con Stanislavsky y Meyerhold.

instantes tomados de lo real y aplicarlo así al mundo del escenario y al realismo fantástico o vitalismo teatral como nosotros hemos llamado.

La construcción de cada universo, de cada montaje, se realizaba directamente en el escenario. Es decir, en vez de hacer un análisis teórico, Vakhtangov organizaba tareas escénicas para cada actor y cada ensayo. Según él, los distintos ensayos deben aportar elementos nuevos que ayuden al actor a crear y comprender su personaje en la práctica. El ensayo es un ejercicio escénico que debe contribuir día con día a la creación del montaje en su totalidad y no una mera repetición mecánica acordada. El texto se analiza en el escenario con acciones específicas y no con datos que teorizar. Vakhtangov concilia el pensamiento y la acción en escena, pero este pensamiento debe ser intuitivo. El texto del autor dramático debe surgir como consecuencia de la acción escénica y no a la inversa.

Para ello es necesario que el director sea un genio de la imaginaria. Es indispensable que el director posea una visión *a priori* del texto, mediante la cual deberá conducir al actor a expresar el texto del autor como lo señalaba. El actor estaba obligado a ejecutar mentalmente la acción, el instante anterior a cada acción era llevado a la escena

para que ésta aparezca como consecuencia de algo que el público no ve en escena. Este teatralismo circunstancial hizo que las puestas en escena de Vakhtangov resaltaran su carácter subjetivo y, por tanto, se iban adecuando de acuerdo a las propias circunstancias de los individuos.

Para Vakhtangov todo proceso creativo parte del inconsciente. En estado consciente lo único que se puede hacer es preparar las condiciones de posibilidad para que el proceso creativo surja. En este sentido, es necesario que los creadores artísticos de la escena sean conscientes de tal hecho ya que los estados de ánimo son categorías que están divididas al infinito en una extensa y profunda variedad de matices o rasgos que constituyen el todo del individuo. El individuo, por tanto, es esencialmente devenir y creatividad. Y es sólo por medio de la fuerza de la imaginación que somos capaces de comprendernos. Sin imaginación no hay razón; sin imaginación no hay memoria. Sin imaginación no seríamos capaces de reconocer una emoción o una pasión. Sólo con la imaginación podemos establecer un puente de conocimiento entre el individuo y los otros, de las cosas y de sí mismo. Los personajes escénicos siempre se ven obligados a tomar decisiones, es decir, a elegir entre dogmatismos extremos, lo cual los

lleva a presentar situaciones extraordinarias. De una serie de situaciones extraordinarias proviene un determinado convencionalismo, esto es, de formas teatrales puras. De donde se deduce que el teatro es un arte que se ocupa de estudiar todas aquellas situaciones extraordinarias de la vida cotidiana del ser humano, y las condiciones de posibilidad que derivan dichos sucesos. El rango de estudio, el tema, puede ser muy genérico o muy reducido, en ello intervienen otro sinnúmero de factores que el director de escena tiene la responsabilidad de resaltar para hacer comprensible, para sí y para los demás, el acontecimiento de la vida. El teatro se sirve de la imaginación para recrear en forma extraordinaria el fenómeno, el hecho mismo de vivir. El teatro simboliza un deseo de retornò a las causas primeras de ciertos aspectos de la existencia del hombre, es decir, a la toma de conciencia de la existencia humana en un contexto determinado. El teatro ha sido pues, inmanente al hombre desde su principio; es un proceso de aprendizaje imperecedero del ser humano.

Así, Vakhtangov se ocupó de hacer comprender a sus alumnos que es la propia voluntad del individuo la que hace surgir una acción determinada que lleva como objetivo la satisfacción de un deseo y cómo los sentimientos son

resultado de esta voluntad que ha sido satisfecha o no. De tal manera, cualquier puesta en escena, cualquier estilo que se maneje debe poseer efectos de verosimilitud, es lo que hace del trabajo escénico un arte. El artista siempre está obligado a reflejar la verdad de la vida por él reconocida.

Para educar a sus actores creaba una técnica corporal que buscaba la progresión plástica del movimiento. Esta técnica estaba subordinada a cada puesta en escena de manera diferente. El actor debe poseer la flexibilidad necesaria para adaptarse orgánicamente a cualquier estilo que se le presente aprendiendo o creando caminos nuevos hasta encontrarse en la misma línea estilística que el director ha planteado. Necesita saber cantar, bailar e improvisar. La creación de cualquier personaje, por inverosímil que pudiera parecer, tenía que hacerse veraz por medio del trabajo del actor, aunque la situación fuera de lo más inesperada. El actor tiene un objetivo vital: crear clara y expresivamente cada carácter humano. Asimismo, la única forma de que el público pueda creer en el trabajo del actor es si éste es sincero y tiene fe en lo que hace. Mientras el actor se entregue honestamente a sus acciones no será necesario que busque otros recursos para

tratar de impresionar al espectador ni tendrá por qué dudar de lo que hace. Esta es la verdad escénica del actor.

El actor debe saber hablar, no sólo en el escenario. Para Vakhtangov hablar es pensar, es expresar lo que uno ve y entiende en la vida, esto le hará poseer una de las más poderosas de las armas escénicas -parafraseando a nuestro director. El actor tiene que ser preciso y claro en todo: movimientos, voz, dicción y pensamiento, para ello debe estar consciente de su capacidad de control de sí mismo como ente creador, como artista. Debe ser digno con su propia persona sin que por ello pierda modestia. Finalmente, es imposible que el actor cree un personaje con elementos externos a él, el núcleo del personaje, como Vakhtangov lo llamaba, tiene que partir del núcleo del actor, es decir, del más profundo sentir de su carácter expresado en acciones concretas. El actor es una individualidad creadora. Su preparación debe consistir, fundamentalmente, en aprender a liberarse de todo tipo de prejuicios que impidan el desarrollo de la creación escénica.

En su grupo de directores, Vakhtangov llevó a cabo la experimentación de sus ideas de dirección escénica.

Estaba formado por: Rubén Simonov, I. Rappoport, Nikolai Gortchakov, S. Margoline y Nikolai Ianovsky, a quienes se sumó después Boris Zakhava. Este grupo no estaba separado del de actores y, a menudo, los primeros también actuaban. Vakhtangov insistía en que la formación teatral de sus alumnos se llevara sólo en la práctica, y así lo hizo.

Cuando Gortchakov visitó a Vakhtangov para pedir, a nombre de sus compañeros, que los educara como directores de escena, no sabía de la importancia que este hecho significaría para el arte teatral, aún en nuestros días.

Para Vakhtangov el director de escena es un organizador de cada pequeño detalle que tenga relación con el arte teatral. A sus alumnos, comenzó por pedirles que llevaran un diario donde hicieran observaciones sobre algo que hubiera llamado su atención, que fuera útil no sólo para quien lo comenta, sino para todos sus compañeros. Para poder ser director de teatro y distinguirse con este nombre es necesario trabajar, ser exigente consigo mismo y ser inteligente. El que alguien sea reconocido como director de teatro requiere, por principio, de mucho esfuerzo, dedicación y superación a sí mismo; no significa autotitularse sino ser reconocido por los demás a través de

un proceso por el que el director ha sabido ganárselo. Es importante que posea una cultura amplia, que se convierta en su propia naturaleza. En el diario, los futuros directores debían anotar las obras literarias, de todo género, que hubieran leído, ampliar sin cesar todos sus conocimientos en pintura, música, literatura e historia y de todas las artes en general. El universo del director necesita ser tan ilimitado como el universo del teatro, de otra manera no será nunca un creador artístico.

El director debe tener también madera de actor, esto es porque, y el mismo Vakhtangov daba ejemplo de ello, tiene que ser capaz de encontrar con cada ensayo las propias leyes escénicas del texto dramático. El director debe saber tomar parte en los ensayos no sólo dar indicaciones. Necesita también practicar constantemente con las acciones posibles de una obra⁵.

El director de escena es un profundo observador de la vida cotidiana, pues de ella nacen sus ideas artísticas. Los personajes y las acciones siempre tienen que ser creíbles, aunque se desarrollen en las situaciones más

⁵ Sobre las acciones posibles consúltese la nota número dos del capítulo segundo.

inverosímiles de una obra. La función del teatro es cautivar y seducir al espectador, es llegar a lo más profundo de su ser y conmoverlo. Hace falta entonces que el director de escena conozca a su público. El director debe aprender a amar y respetar al espectador, no a temerle. Y esto es imposible si no se tiene una visión abierta y clara de la vida. El público es el único testigo del teatro, es para quien los miembros del teatro han trabajado y están orgullosos de ello; es él, el espectador, quien percibe el instante mágico e irrepetible que llega con cada puesta en escena, con cada función.

Otra tarea fundamental para el director de escena era hacerlo repasar en voz alta o mentalmente sobre algún tema asignado, generalmente relacionado con el pensamiento y la conducta de los seres humanos, dando cabida a lo agradable y desagradable de su existencia. Es indispensable conocer las costumbres de los hombres de todo el planeta, no nada más de los seres que nos rodean. Hay que encontrar qué características y en qué circunstancias hay diferencias entre la conducta humana y también bajo qué condiciones encontramos rasgos similares. Esta es la responsabilidad del artista de la escena con su mundo, su realidad.

Para Vakhtangov el contenido de una obra debe hablar de su repercusión en lo actual. Para que el director comprenda el sentido actual de una obra es indispensable que controle sus observaciones de la vida pensando en la importancia que éstas adquieran para la sociedad y para el arte. El artista no trabaja para sí mismo sino para su público y si no es capaz de comprender esto no podrá nunca ser conocido como tal.

Gortchakov hace una extensa descripción del trabajo que Vakhtangov realizó con ellos durante sus años de estudio. Comenzaron entendiendo sobre el escenario cómo es la naturaleza del actor y cómo se le debe comprender y ayudar a realizar su objetivo. Posteriormente, después de algunos ejercicios supervisados de dirección, Vakhtangov los hacía trabajar entre seis y ocho semanas con cada rol, cada oficio que forma el teatro: técnicos, utileros, iluminadores, encargados de escenografía y vestuaristas. Ocho semanas en cada oficio o hasta que no hubiera duda sobre la labor que desempeña cada uno. Gracias a esto, los futuros directores pudieron conocer todas las herramientas del arte teatral. Gortchakov recuerda que:

Era una excelente escuela práctica ... absolutamente

indispensable para el director de escena. (Op. Cit., p. 108)

La fase final de su preparación terminaba cuando eran nombrados asistentes-pedagogos de los cursos inferiores, donde ponían en práctica lo que habían aprendido.

Vakhtangov estableció entre sus alumnos el principio de una responsabilidad colectiva con la sociedad y con el arte escénico. Se encargó de desarrollar entre sus alumnos una personalidad con presencia escénica en cada paso que diera sobre el escenario. La forma de pararse en un escenario, de desplazarse, de tomar objetos, de hablar, de mirar, es muy importante para que el público no olvide que está viendo a un artista, a un profesional, y no a un aficionado del teatro.

Para Vakhtangov el teatro es un fenómeno de profunda influencia en el ser humano. Realizaba acciones puestas en imágenes con color, luz, sonido o elementos verbales (que incluía la distorsión del habla) su objetivo era llenar una necesidad directa en el espectador. Entre sus puestas en escena no había alguna que no manifestara concretamente una idea o pensamiento corriente en ese momento. Le resultó

indispensable conocer los deseos y necesidades del pueblo, un pueblo que en aquella época era extraordinariamente receptivo, y con plena fe en sus dirigentes. Al respecto Gramsci nos menciona que:

La lucha de clases, reñida en un ambiente de despotismo feudal, le había educado (al pueblo ruso) en el método frío y realista, pero no le había formado una voluntad concreta. (GRAMSCI, *Revolución rusa y Unión Soviética*, p. 58).

La razón práctica, la razón por la que hubo una revolución ideológica obedeció, en primer instancia, a una necesaria restauración de los valores éticos del hombre, mismos que fueron conduciendo paulatinamente a la revolución social. Esa era la función del Vakhtangov artista. Contribuir al nacimiento de una nueva sociedad, moldeando la voluntad del pueblo ruso. Delimitando sus deseos y sus valores para dar sentido a sus vidas, hasta hacer de ellos ciudadanos conscientes y responsables de su propia existencia, la que a final de cuentas habían elegido. Se educó a la sociedad rusa no a conformarse, sino a aceptar que el socialismo era lo mejor para su vida social e individualmente.

La revolución cultural de la que tanto se ocupó Lenin generó en el proletariado su voluntad y las condiciones

bajo las cuales pudiera ejercerla; la manipulación no violenta de la conciencia humana era el principal objetivo del arte. A partir de ese momento la puesta en escena se transformó automáticamente, en un acto placentero que se percibía no sólo a través de los sentidos sino también intelectualmente. Este pensamiento servía como respuesta al momento crítico que aquejaba a la sociedad rusa de la época. La principal misión del Vakhtangov artista, con su momento histórico, con su sociedad, era reflejar con la mayor intensidad posible la vida contemporánea.

V. Comentario final

En el umbral de esta investigación no hicimos más que señalar ciertas características fundamentales resultado del proceso evolutivo del arte escénico ruso, pasando por la decadencia zarista hasta el inicio de la guerra civil. En el transcurso de este tiempo Stanislavsky y su grupo no sólo se convirtieron en parte importante del proceso histórico-artístico de Rusia, sino, además, en la columna vertebral de la vanguardia escénica rusa. El *Teatro de Arte* contribuyó a albergar en su nombre a un cuantioso número de artistas refugiados y protegidos en su edificio; esto con la ayuda de un singular personaje partidario de la libertad y creación artística: Anatoly Lunacharsky. Sin duda, fue este pensador político y teórico del arte quien hizo reflexionar tanto a Lenin como Stanislavsky sobre la importancia del desarrollo del arte para el nacimiento y consolidación de la Unión Soviética. Es gracias a estos hombres clave que se fueron dando las condiciones necesarias por las que directores como Meyerhold, Tairov o Vakhtangov pudieron realizar su trabajo. La incomprensión de Stanislavsky para con Meyerhold se debió a la tremenda visión futura de éste último con su momento, y a la poca preparación histórica del primero; por eso es que

los montajes de Meyerhold ofrecieron nuevas formas de interpretación escénica, porque él tenía puestos los ojos en el futuro. Era lo que más admiraba Vakhtangov de Meyerhold: este desarrollado y amplio sentido de la realidad de que se alzaba contra todo lo ya establecido. Stanislavsky no repudiaba la teoría de Meyerhold, fue sólo que ésta tardó en hacerse accesible a él. De otra manera, a creación de los diversos *Estudios del Teatro de Arte* avalados por sus fundadores no hubiera obedecido más que a caprichos o manías de éstos y no a una verdadera necesidad artística.

Así comenzó el despliegue de la multidiversidad artística de Rusia que trataba de dar sentido a la lucha por la democracia y vida social de su gran población civil, y por el enriquecimiento del arte escénico. Las diferencias teóricas de los directores aquí citados se deriva, por un lado, de la particular concepción de cada uno sobre el arte, y, por otro, de la influencia que la revolución, concretamente su base ideológica, despertó en ellos. Por tal motivo cabe mencionar el cómo la perspectiva del artista de la escena se fue adaptando a medida que avanzaba el proceso revolucionario.

Empecemos a partir de una pequeña cronología literaria. Si bien es cierto que Stanislavsky y Dantchenko tomaron como ejemplo a Antoine y Meiningen, la fuente de éstos fue un ensayo que Emile Zola escribió sobre el naturalismo en el teatro en 1881. De igual modo Meyerhold se apoyó en la dramaturgia de Bryusov para poder dar libertad a sus ideas escénicas, (para ser honestos, las tesis de ambos personajes fueron paralelas). El teatro vivió mucho tiempo como un producto derivado de la teoría dramática, de la dramaturgia y de los autores, lo que limitaba la creación escénica. En el caso de Rusia, la situación social se modificaba drásticamente y no había dramaturgia que fuera a la par de esta transformación, entonces surge la vanguardia. La fuerza de la vanguardia arrastró a la literatura. El trabajo de Tairov, de Komisarzhovsky, de Evreinov y de Vakhtangov rebasó la instancia literaria que antes tenía atado al teatro, es por eso que tuvieron la oportunidad de reescribir textos, cambiar orden de escenas, eliminar algunas otras, etc. La intención de los directores rusos era, además de romper con las ataduras literarias, desarrollar distintos métodos de puesta en escena aunque éstos no siempre siguieran los lineamientos de la revolución. Éste fue el caso de Komisarzhovsky, quien buscaba en cada uno de sus montajes un sentido filosófico proveniente de la ideología del autor; o

Evreinov para quien la teatralidad reflejaba una necesidad inherente en el ser humano por transformarse, por lo que escénicamente se podía realizar con absoluta libertad. En cambio, Tairov, en su *Teatro Kamerny*, insistía en la diferencia total entre teatro y vida, por lo que se rigen por leyes distintas y recalca el hecho de que el teatro es un fenómeno completamente independiente a la vida, es un fenómeno que existe por sí mismo. Pero los más notables fueron aquellos grupos o Compañías teatrales centrados en el proletariado y campesinado, sin embargo, estos grupos tenían un problema: su poca capacidad para recibir cierto número de espectadores. De esta gama de ideas se desprendieron los numerosos grupos artísticos de amateurs y profesionales conscientes de la necesaria formación del pueblo ruso. Estos cuantiosos círculos teatrales trataban de difundir las ideas de la revolución, pero su poca capacidad pronto hizo necesaria la salida de estos grupos de sus hogares. Con la llegada del Octubre Teatral se iniciaron las representaciones escénicas en plataformas puestas en las Plazas públicas o en las bodegas de las fábricas dando principio al teatro de masas.

Lo que hacía del teatro un medio tan efectivo para despertar la conciencia revolucionaria era la facilidad con

que éste se hacía entender a la gente y por el número de personas a las que podía llegar, a diferencia de otros medios como la escultura (la llamada propaganda monumental), cuyas imágenes mudas eran incomprensibles sin el contexto histórico adecuado, mismo que estaba en proceso de formación; o la literatura, particularmente los escritos extensos como la novela ya que a causa de la crisis económica y de la guerra había escasez de papel. Para superar esta insuficiencia autores como Mayakovsky se vieron obligados a escribir poesía (más que novelas o dramaturgia), para luego salir a las calles, o a los cafés, o bien, a los mítines obreros, a recitar sus poemas. Las condiciones extremadamente difíciles hacían de artes como la pintura un medio casi inaccesible para el proletariado y campesinado ruso, lo cual provocó su casi total estancamiento.

Empleamos el estudio del arte escénico, de Vakhtangov particularmente, para precisar ciertas líneas de hechos ocurridos durante los años de guerra y el período que le sucede por tres razones fundamentales; primero, porque el teatro ha formado parte del hombre desde tiempos inmemoriales, lo que nos condujo al contexto histórico-social en que el artista vivió, puesto que es imposible ser veraces sobre cualquier manifestación artística si se omite el medio en que se desenvuelve. Gracias a la historia, a la filosofía

(y, más adelante, a disciplinas como la sociología), esto ha sido demostrado. En este período de transición que Marx señalaba como una consecuencia de la evolución histórica del hombre, se asentaron esquemas muy particulares de la conducta humana, pero esto no quiere decir que se trate de patrones únicos e invariables ya que la esencia del ser humano es que está perennemente en movimiento, cambio y adaptación. Para reconocer las distintas etapas de la historia hay que recurrir al estilo, es decir, a un conjunto de caracteres determinados que lógicamente e históricamente dan sentido al quehacer humano. El carácter creativo del estilo nos hace aterrizar forzosamente en el terreno de lo individual toda vez que el individuo es el creador y definidor de su propio medio pues es quien ofrece una perspectiva o visión del mundo a la vez que lo fabrica. El sentido del estilo sólo tendrá lugar si se toma en cuenta tanto lo uno como lo múltiple, y su diferencia radica en el particular objetivo de quien ha emitido un juicio y ofrecido la perspectiva, por lo tanto, volvemos a caer en el amplio mundo de la subjetividad. El individuo-artista debe encontrar la manera de hacerse oír, lo cual no es fácil, menos aún en medio de la guerra y la revolución.

Nuestra segunda razón obedeció en primer instancia a los factores comentados al inicio de esta investigación y a que Vakhtangov, como tantos otros artistas de su época, fue miembro activo del Partido Comunista y estaba plenamente convencido del carácter ideológico que su Partido ofrecía. Y aún tenemos un tercer motivo. A diferencia de otras teorías teatrales el quehacer escénico de Vakhtangov, si bien se desarrolló a la par de la formación del Estado, no puede limitarse sólo a este período ya que como metodología escénica y estética sus notas son de utilidad todavía para nuestro quehacer escénico actual, independientemente del principio ideológico que se persiga.

La divergencia de Vakhtangov con otros de los directores aquí señalados recae en que éste no se postuló nunca como opositor a cualquier corriente artística del momento, como aquel Meyerhold que fuertemente rechazaba el naturalismo en el teatro; como Evreinov o Tairov que hablaban sobre la diferencia de las leyes del arte con las leyes de la vida y si éste influye en aquella o viceversa; o como Stanislavsky que insistía en representar íntegro el texto del autor, etc. Alejado de todo este tipo de discusiones, Vakhtangov prefirió observar muy de cerca su realidad y la vida humana para utilizarlos como recurso básico para el arte escénico. Vida y arte confluyen en el plano de realidad e irrealidad y cada

elemento del que se sirve el teatro como universo ficticio ha sido tomado de la vida, sólo que sigue una lógica propia. Sería un acto de barbarie el rechazar o negar la vida como fuente alimentadora del arte porque éste es fruto de la mente creadora del hombre. Igualmente, en vez de tratar de desenrañar cualidades ocultas en el arte escénico, Vakhtangov tomaba de aquí y de allá ideas que dieran lógica a un montaje en particular por eso recalca constantemente el hecho de que existe una ley propia de representación para cada texto dramático misma que está supeditada al nivel cultural del creador de la puesta en escena, el director. Su manifiesto interés por la expansión fenomenológica del teatro fue lo que lo llevó a trabajar con grupos y obras de los más diversos tipos.

Pero esto no basta para explicar cómo se dio el proceso de la ruptura artística de la vanguardia con el realismo stanislavskiano hacia el teatro de ideas e ideologías, y de la búsqueda de la teatralidad pura, de la forma de hacer volver el teatro al teatro. Tal como lo vemos, debido a las circunstancias surgieron numerosos grupos artísticos que podemos englobar en dos grandes círculos, los que en el ámbito del teatro hemos definido como el teatro de ideologías (que más adelante se convertiría en teatro épico y teatro

politico), y el teatro que buscaba formas artísticas puras (que desencadenarían años más tarde, en los trabajos de Artaud o del *Living Theatre*, por ejemplo).

Ambas corrientes se fueron entretejiendo a lo largo de los años para, finalmente, separarse por completo. El primer grupo que los historiadores han dado en llamar vanguardia estuvo conformado por artistas que en su afán de ruptura con el pasado, es decir, con el minucioso estudio analítico del realismo-naturalismo en escena, volvieron los ojos hacia estilos teatrales más allá de su pasado inmediato. Tal es el caso de la *commedia dell'arte* que en sí misma constituye una compleja síntesis de recursos teatrales llevados a su máxima expresión y que por siglos han influido no sólo en la puesta en escena, sino también en la dramaturgia. Meyerhold y Tairov buscaron, además, en la riqueza del teatro oriental, en su carácter mítico y ritualista, de donde proviene también la influencia del teatro simbolista.

El constructivismo en escena fue otro intento por hacer volver el teatro al teatro, era una forma de teatralidad pura. Pero lo que no podemos hacer es clasificar las teorías de los artistas de la vanguardia como pertenecientes a un estilo ya delimitado, eso sería tanto como tergiversar su

pensamiento y su momento histórico. La causa de esto es que los directores vanguardistas combinaban antiguos estilos teatrales con modernas corrientes artísticas, históricas y filosóficas, cada uno siguiendo su particular objetivo. El camino que cada uno eligió recibe el nombre que ellos mismos dieron a sus exploraciones. Para Meyerhold era la *biomecánica*; para Komisarzhnevsky el sentido filosófico del texto sintetizado en escena (su teatro recibió el nombre de *Teatro Sintético*); Tairov buscaba más un teatro místico; Evreinov definió su teatro como *realismo convencional* o *realismo escénico*; para Vakhtangov fue el *realismo fantástico*.

La inclinación de cada uno de estos personajes ya sea por el teatro de ideologías o por el teatro de la vanguardia descansaba en el estilo que predominaba su pensamiento. Meyerhold estaba completamente persuadido del necesario despertar de la conciencia social en el individuo por lo que permaneció arraigado a la ideología del Partido Comunista y a la revolución bolchevique. El caso de Komisarzhnevsky, Evreinov y Tairov fue diferente. Después de la guerra civil, se acabó para ellos el auge de la vanguardia y perdieron el sentido de su búsqueda. Pero sí quedaron, en cambio, como antecesores de los distintos procedimientos de que se

sirvieron varios grupos artísticos de la ideología como la farsa, la parodia, el cabaret, los juegos irónicos, etc.

Vakhtangov aparece como un conciliador entre ambas corrientes teatrales e, incluso, se le ha mencionado, también, históricamente como el conciliador de los dos personajes que generaron en mayor o menor grado la teoría vanguardista de la escena: Meyerhold y Stanislavsky. Las tesis de Komisarzhovsky, Tairov y Evreinov giraban en torno a las disyuntivas y concordancias que tenían respecto a estos directores; el trabajo de Vakhtangov retomaba de uno u otro elementos y recursos escénicos que sirvieron para expresar sus propias ideas. Sí, es cierto que Vakhtangov era miembro del Partido Comunista y que actuaba con una verdadera e íntima convicción dentro del Partido, como también es cierto que sentía un amor muy profundo por el arte escénico de tal forma que trató siempre de equilibrar la forma y el contenido de sus puestas en escena. Compartía con Stanislavsky el sentido de honestidad con que actor debe actuar en escena, con que debe realizar todo montaje. Sólo que Stanislavsky hurgaba en las características psicológicas de los personajes hasta hacer que las emociones de la vida fueran traspuestas lo más fidedignamente posible en el escenario. Queremos aprovechar este momento para hacer una breve observación:

históricamente, Dantchenko ha sido un poco relegado, sin embargo, era él quien sabía analizar psicológicamente el texto dramático, en tanto que Stanislavsky era quien sabía conducir el alma del actor para encontrar las emociones precisas. Ambos fueron el complemento orgánico que sostenía al *Teatro de Arte*. Pero, volviendo a nuestro asunto, esta insistencia por hacer emparentar las leyes escénicas con las leyes de la vida, si bien representó un gran avance para conocer la naturaleza del actor, terminó por obstaculizar su desarrollo actoral. El trabajo corporal de los actores stanislavskianos se resumía a ciertos gestos, actitudes y posturas. Esto, Stanislavsky lo reconocería un poco más adelante en su *Método de las acciones físicas*. Lo mismo sucedió con el trabajo vocal. Su opositor directo, Meyerhold, se encaminó más hacia la riqueza expresiva del cuerpo, por lo que sus actores recibían un entrenamiento físico más intenso que incluía, además de la *commedia dell'arte*, pantomima, acrobacia, danza, canto, etc. La biomecánica meyerholdiana se olvidó de psicologismos emocionales en los personajes para encarnar en los actores el espíritu de lucha de la conciencia social, pero él no recordó que sus actores eran esencialmente humanos; al rechazar las emociones rechazó también el lado humanista del teatro. Se le considera a Vakhtangov como ecléctico porque no se inclinó exclusivamente sobre una u

otra tendencia. Para él, su principal objetivo era encontrar teatralmente un nuevo sentido del hombre y su relación con el universo. Por lo tanto, el estudiar, cultivar u observar una sola corriente, cualquiera que ésta sea, sólo produce, en el mejor de los casos, una especie de embrutecimiento artístico.

Comparable quizá sólo a la figura de Jacques Copeau, Vakhtangov dio importancia a la verdad emotiva, a la búsqueda de elementos fuertemente expresivos en el escenario a la vez que lo concebía como un foro de disputa sobre el orden social y moral de la realidad. En su teatro hacía trabajar al actor sobre la extensión del desarrollo corporal, lo cual incluía, además de los recursos meyerholdianos, cursos de esgrima, dicción y plástica. La plasticidad era, para Vakhtangov, una característica primordial para el desarrollo actoral. El proceso educativo de los directores se complementaba entre el proceso educativo actoral, con prácticas escénicas, con el nivel cultural del mismo director y con su habilidad para compenetrar el realismo y el antirrealismo en escena.

En verdad, lo que Vakhtangov pedía tanto a sus actores como a sus directores era, en primer instancia, honestidad, honestidad y celo en su trabajo; preparación constante en los

elementos que constituyen su arte y, además, una profunda observación de la vida cotidiana y del ser humano. Para Vakhtangov el individuo es una vitalidad esencial de la que hay que aprehender su virtud, su vida interior y proyectarla en escena como una vitalidad exaltada, interna y externamente. Los montajes de Vakhtangov son recordados porque aprovechó las tendencias y manifestaciones artísticas utilizadas como propaganda masiva para realizar sus propios experimentos teatrales. No creía en los sistemas y siempre negó la existencia de cualquier teoría escénica como un recurso sistemático que habilite a los miembros del teatro a ejecutar correctamente su trabajo. Esto es imposible. El seguimiento puntual de tal o cual técnica y/o teoría no garantiza el éxito de un espectáculo. Todo lo contrario. Para Vakhtangov la forma de abordar cada texto dramático y cada puesta en escena debía crearse constantemente.

La construcción de un universo fantástico fue lo que llevó a Vakhtangov a concebir su realismo espiritualizado, realismo porque cada acción e idea era tomada de la vida, espiritual porque esta idea o acción aterrizaba en el plano de lo subjetivo. Para Vakhtangov el artista debe poseer una visión que se extienda por encima de lo real porque necesita ser capaz de interpretar su mundo objetivamente. La realidad teatral debe ser tan poderosa como la realidad de la vida.

Si convertimos la realidad teatral en la civilización que se estaba construyendo; si hacemos, además, que los espectadores se identifiquen con ella y la acepten, no por imposición ni de una forma forzada, entonces, tendremos de nuestro lado al individuo por entero. Y decimos bien *sin imposición* porque un espectáculo teatral que ha sido obligado a deformar su propia esencia, ya sea en su contenido ideológico, ya en la forma de abordarlo escénicamente perderá todo su efecto sobre la conciencia del espectador. Es por eso que Vakhtangov buscaba incansablemente el sentido de honestidad y verdad escénica en cada uno de sus montajes. Todo depende de la forma con que se emprenda cada puesta en escena.

La obra teatral de Vakhtangov se basaba en las intenciones del Estado de crear una sociedad socialista, esto es, de crear una nueva civilización. Empero, Vakhtangov creía también en la existencia de una relación dialógica entre el teatro y la vida, de una relación puramente espiritual, por lo tanto, el contenido de una obra debía hablar de su repercusión en lo actual. Al artista se le debe educar, en este sentido, a comprender la naturaleza humana. La función del dramaturgo es la función del filósofo. El dramaturgo es el filósofo de la escena, es el primero en reconocer y

capturar el instante que llena la vida del hombre, que es en donde radica el sentido de actualidad de un montaje. Y es labor del director y del actor enriquecer este instante captado por el dramaturgo. Esto no quiere decir que sea necesario tomar el texto dramático ciegamente, Vakhtangov se oponía a ello y constantemente reiteraba que: *hay que respetar al autor, pero no hay que ponerse de rodillas ante él*. Al autor se le respeta y se le comprende pero de ninguna manera es el creador absoluto del arte escénico. Lo que el dramaturgo hace en sus líneas es describir acciones y sucesos apenas vislumbrados y la misión del director y el actor es encontrar y redescubrir tales acciones y sucesos. El teatro es esencialmente una realidad espiritual y ficticia. El instante que el autor captura en su texto es apenas una faceta de la magnificencia humana y el trabajo del director es hacer extensible este instante y sus variantes con la ayuda de cualquier recurso escénico que permita comprender mejor el instante de la vida. Asimismo, la teatralidad del teatro debe nacer desde su interior y no imponerse como forma estructural escénica.

Del mismo modo, ese instante tomado de la vida al convertirse en parte de un proceso artístico que poco a poco va materializándose y haciéndose más concreto, acaba por generar también un instante escénico. Es este instante

escénico el que nace y muere con cada representación, es la razón última por la que el espectador asiste al teatro. Ahora bien, para que este instante escénico surja natural y espontáneamente no hay más remedio que educar la naturaleza del actor. El actor forma una especie de vínculo entre el autor, el director y el público. Su función como ente creativo es armonizar los tres pensamientos anteriores por medio de su capacidad artística.

Vakhtangov decía que el trabajo del actor tenía que empezar a partir de sí mismo, por tanto, su formación debe estar dirigida a su inconsciente con todas sus capacidades, capacidades que son innumerables y que deben ayudar al actor a auto-educar todos sus medios de expresión. El inconsciente juega un papel preponderante para la naturaleza creadora del actor. Vakhtangov subrayaba el papel del inconsciente para el arte escénico porque decía que el secreto de la verdadera creación viene de la confianza en el inconsciente, del talento, es decir, de la vocación del artista quien somete toda su voluntad a él, el inconsciente. Esto no significa que sea necesario dejarse llevar por la situación o el conflicto de la escena sin fundamento, el actor debe estar consciente de cada acción que realiza en escena, de que es su inconsciente el que está accionando, por lo que el trabajo del actor debe nacer de una manera intuitiva, porque lleva un

fin determinado. La técnica del actor es la técnica del intuicionismo tal y como Bergson lo entendía, debe interpretar su papel desde un punto de vista crítico. El intuicionismo del actor debía ser un poco similar a lo que Brecht quería decir con el *verfremdungsefect*. La correcta interpretación del actor sin importar el estilo que se maneje, tiene que estar fundamentada en su propio proceso intuitivo y en la situación que el autor ha planteado ya en el texto dramático. El trabajo del actor es útil y verdadero sólo cuando parte de él mismo. En la representación la idea (el tema-instante), nace y muere durante el instante escénico irreplicable. Cada persona de la sala percibe este instante irreplicable con distinta intensidad.

El trabajo del dramaturgo es difícil, el del actor es sumamente complejo, pero el trabajo del director exige de una capacidad casi extraordinaria. Es quien tiene la responsabilidad de hacer de la puesta en escena un verdadero fenómeno artístico. El director juega el papel de visionario *a priori* entre el dramaturgo, el actor y el espectador, a lo que agrega su particular visión como artista. Para el director, para un auténtico artista, el arte escénico debe representar una forma de encontrarse a sí mismo, de transformarse en un ser humano pleno y libre de sus actos. Debe ser capaz de reconocer los elementos arquetípicos en

cualquier suceso cotidiano de la vida humana. Si el dramaturgo es el amante y pensador de la vida humana; el director debe ser, además, capaz de razonar intuitivamente y de esta forma guiar el trabajo del actor, debe ser capaz de cuestionarlo todo desde un punto de vista artístico sin dejar que la pasión embargue su alma, y debe poseer un agudo sentido de la actualidad. En cualquier caso, el verdadero artista se crea a partir de una amplia comprensión de la vida humana y de su gran dominio sobre los aspectos culturales de la sociedad.

Para la comprensión interpretativa en el escenario el director necesita dividir en episodios cada parte del texto dramático, decodificarlo de acuerdo a su parámetro con lo real y a su propia interpretación como artista. Pero se debe olvidar de toda clase de prejuicios que ensombrezcan el arte. Los prejuicios a que hacemos referencia son aquellos que socialmente adquieren un valor cuantitativo, y no sobre aquellos que adquieren un valor y un significado cualitativo y real para cada individuo. Los valores esenciales humanos no cambian, lo que cambia es la circunstancia y su aplicación de la realidad.

A lo largo de esta investigación hemos mencionado tres conceptos diferentes que en su totalidad abarcan el

pensamiento artístico de Vakhtangov. El primero de ellos se refiere tanto a los valores vitales como a los valores sociales que enmarcan y definen el comportamiento humano destacando su esencia. Establece cierto código ético dentro de la realidad escénica que nuestro director comprendía como *realismo espiritualizado*. El segundo de ellos es conocido como *realismo fantástico* y se acerca más a la visión que de lo grotesco Vakhtangov tenía. La utilización de elementos o situaciones de la vida ordinaria pero que son poco comunes en el universo de los personajes de escena, y que sirven como base para el *teatralismo convencional*, para destacar un hecho dado en una situación determinada y de forma correcta. Este *teatralismo convencional* encierra diversas formas de expresión escénica que, en su conjunto, narran la puesta en escena. Con *vitalismo teatral* queremos englobar además de los elementos que Vakhtangov consideraba, la propia visión del artista como ser político. El *vitalismo teatral* de Vakhtangov representa un procedimiento fenomenológico para la escena que por estar basado en hechos de la vida no puede encajonarse bajo ningún método determinado.

Los valores esenciales de los montajes de Vakhtangov cuestionan la realidad ficticia que los rodea a la vez de la realidad contemporánea. La contemporaneidad de cada montaje

debe corresponder a los conflictos contemporáneos de cada sociedad, ya sea de una forma o de otra, si no fuera así el arte, cualquier tipo de arte, perderá el sentido de su existencia.

Vakhtangov decía que era necesario amar al espectador, es decir, de saber comprenderlo en lo más profundo de su ser. Cualquier puesta en escena, y cualquier tipo de arte necesita saber seducir el alma del espectador, de otra forma no podrá ser considerado como arte. La única forma de lograr liberar el espíritu del hombre es a través del conocimiento y de la cultura, es por eso que Vakhtangov pedía, sobre todo a sus directores, que nunca cesaran de asombrarse ante lo que los rodeaba. El diario que les hacía llevar era una forma de enseñarles a auto-educarse y de conocerse a sí mismos, pero todo esto es imposible si la disciplina y el amor por el teatro no nace de uno mismo. El secreto de la creación y de la fantasía en el escenario ha de provenir necesariamente del amor, de la voluntad y de la disciplina que uno mismo muestre para con el arte escénico. Se debe convertir en la esencia del artista porque ni el amor ni el respeto por el teatro pueden ser producto de una obligación, sino de entrega hacia el mismo.

Para hablar de vitalismo teatral hacemos una extensión del término hacia los planos de lo real y lo antirreal en que Vakhtangov logró enlazar la cosmovisión de la realidad con la composición del escenario. Si bien es cierto que en sus montajes empleó características propias del expresionismo, no podemos catalogarlo como un director puramente expresionista porque su teatro buscaba entre los elementos a su alrededor para encontrar algo propio. Para lograr una *mise en scene*, en sentido estricto, no hay que analizar la forma de resolverla, sino de saber sintetizar todo tipo de elementos artísticos (lo cual no quiere decir que todos a la vez), que permitan crear una composición escénica cada vez distinta. Entendemos por vitalismo teatral un estilo puramente teatral que se inspira y actúa en la realidad para transfigurarla en el escenario; el teatralismo convencional o realismo fantástico, como se conoce el trabajo de Vakhtangov, es la síntesis de todos los elementos necesarios que utilizó el artista para interpretar sus ideas de lo real y aplicarlo así al teatro. Vakhtangov fue, dentro de la vanguardia, uno de los primeros en actuar por convicción propia con su historia inmediata social y artísticamente.

VI. Cronología

La cronología que a continuación presentamos se concentra, principalmente, en puestas en escena de Vakhtangov y algunos de los artistas contemporáneos y sólo se han citado datos que pudieran representar alguna relevancia para la historia del teatro soviético de su ciclo. Así pues, quedan omitidas diversas piezas dramáticas que constituyen un tema de estudio aparte.

1880 Aproximadamente para esta fecha comienza la decadencia del teatro imperial.

1898 Octubre 14, fundación del entonces llamado *Teatro Popular de Arte de Moscú*.

- El *Teatro de Arte* presenta *Tío Vanía*, de Chéjov. Poco tiempo después, la actriz Alisa Koonen invita a Vsevolod Meyerhold a ingresar al *Teatro de Arte*.

1899 Máximo Gorki escribe sus primeros textos de *Los bajos fondos*.

1900 Estreno de *Las tres hermanas*, de Chéjov, en el *Teatro de Arte*.

1901 Estreno de *Los bajos fondos*, de Gorki, en el *Teatro de Arte*.

- Junto con otros miembros del *Teatro de Arte*, Meyerhold funda una compañía ambulante llamada *Sociedad del Teatro del Drama Nuevo*. Durante dos años este grupo presentó obras simbolistas, alejadas del esteticismo stanislavskiano.

1904 Enero 17, estreno de *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, en el *Teatro de Arte*.

- Julio 2, muere Chéjov.

- 1905 En la calle Povarskaya, se funda el *Primer Estudio del Teatro de Arte*, bajo la dirección de Meyerhold, quien dirigió *La muerte de Tintagiles*, de Maeterlinck. A causa del estilo simbolista de la obra, Stanislavsky y Meyerhold tuvieron una discusión y este último abandonó el *Teatro de Arte*.
- Leopold Antonovich Sulzerhitsky ingresa al *Teatro de Arte*.
- 1906 Meyerhold trabaja como director artístico en el Teatro de la actriz Vera Komisarzhenskaia donde presenta *La hermana Beatriz*, de Maeterlinck; *Hedda Gabler*, de Ibsen; *La vida del hombre*, de Andreiev, etc. Es aquí, donde Meyerhold se hace director de Nikolai Evreinov y Feodor Komisarzhensky.
- 1907 Estreno de *Rosmersholm*, de Ibsen en el *Teatro de Arte* bajo la dirección de Nemirovich-Dantchevko.
- Feodor Komisarzhensky dirige *Máscaras negras*, de Andreiev.
 - Evreinov funda su *Teatro Antiguo*, donde presentó autos sacramentales: *Los tres reyes magos*, *El milagro de Teófilo*, etc., en la ciudad de San Petersburgo.
 - Alexander Tairov estrena *Hamlet*, de Shakespeare en el *Teatro Móvil*, que pertenecía a Vera Komisarzhenskaia y Pavel Gaideburov, donde debutó como director (ya antes Tairov había sido actor de este teatro y fue, igualmente, discípulo de Meyerhold).
- 1908 Evreinov estrena *Francesca de Ramini*, de Gabriel D'Annunzio y *Salomé*, de Óscar Wilde en el teatro de Komisarzhenskaia donde es director artístico. En ese mismo año funda su teatro *El Espejo Deforme*.
- De 1908 y hasta 1918, Meyerhold se hace director de los teatros imperiales de San Petersburgo, donde presenta óperas en el *Teatro Marinsky* y piezas teatrales en el *Alexandrinsky* lugar en el que realizaría catorce puestas en escena. También por esos años Meyerhold trabajó en distintos teatros y clubs privados (incluyendo cabaret),

lo que le acreditaría el pseudónimo de "Doctor Dapertutto".

- 1909 Komisarzhovsky y Evreinov producen un programa de cuentos populares escenificados para grupos infantiles.
- Evreinov publica su libro *Monodrama*.
 - Meyerhold estrena *Tristán e Isolda*, donde comienza sus experimentos teatrales con el constructivismo.
- 1910 Komisarzhovsky se incorpora como director al Teatro *Maly*.
- Vakhtangov ingresa como profesor en la *Escuela Adashev*.
 - Meyerhold estrena *Don Juan*, de Molière y *El chal de Colombina*, de Schnitzler. En esta obra utiliza técnicas de la *commedia dell'arte* y de *pantomima*. También presentó *La adoración de la Cruz*, de Calderón de la Barca.
- 1911 En la segunda temporada del Teatro Antigo, Evreinov presenta obras de autores españoles del siglo XVII.
- Komisarzhovsky presenta *El burgués gentilhomme*, de Molière en su Teatro *Tranvía* (llamado así por su poca capacidad).
 - Agosto, Vakhtangov ingresa al Teatro de Arte.
- 1912 El Teatro de Arte presenta *El cadáver viviente*, de Tolstoi.
- Komisarzhovsky estrena la primer parte de *Fausto*, de Goethe.
 - Evreinov dirige *El inspector general*, de Gogol.
 - Vakhtangov actúa en *Hamlet*, obra que había sido dirigida por Gordon Craig en el Teatro de Arte. En ese mismo año funda el *Segundo Estudio del Teatro de Arte* bajo la dirección de Sulerzhitsky y Vakhtangov.
- 1913 Komisarzhovsky realiza una puesta en escena sobre *El idiota*, de Dostoievsky.

- El Teatro de Arte presenta *El enfermo imaginario*, de Molière. Stanislavsky hace el papel de Argón y Vakhtangov de doctor.
 - Noviembre 15, surge el *Estudio Mansurovsky* dirigido por Vakhtangov quien estrena *La celebración de la paz*, de Hauptmann.
- 1914 Tairov funda el *Teatro Kamerny* con el estreno de *Sakuntala*, de Kalidasa.
- Marzo 26, el *Estudio Mansurovsky* estrena *La estancia Lánin*, de Boris Zaitsev.
 - Noviembre 24, Vakhtangov estrena *El grillo del hogar*, montaje homónimo al cuento de Dickens, también en el *Estudio Mansurovsky*.
 - De 1914 y hasta 1916, Meyerhold publica en el diario *El amor de las tres naranjas*, diversos artículos sobre teatro.
 - Komisarzhovsky dirige *Dimitri Donskoi*, de Ozerov.
- 1915 A partir de este año Evreinov comienza a publicar sus libros *Teatro para uno mismo* (tres volúmenes), donde desarrolla su teoría sobre cómo el teatro permite al individuo expresar aquello que ordinariamente no podría decir.
- Komisarzhovsky presenta *Lisístrata*, de Aristófanes.
 - Tairov estrena *Las bacantes*; y, *Las bodas de Figaro*, de Beaumarchais.
 - Diciembre 14, Vakhtangov actúa y dirige *La inundación*, de Berger en el *Segundo Estudio del Teatro de Arte*.
 - Nace el *Teatro Estudio judío Habima*, respaldado por el *Teatro de Arte* y dirigido por Vakhtangov.
- 1916 Tairov dirige *Thamira*, de Isadora Annensky.
- Diciembre 17, fallece Sulerzhitsky.

- Entre 1916 y 1917 el *Estudio Mansurovsky* tomó el nombre de *Estudio Dramático de Moscú de Vakhtangov*.
- 1917 Meyerhold estrena *Misterio bufo*, de Maiakovsky; y, antes de la revolución, *La mascarada*, de Lérmontov.
- Tairov estrena *Salomé*, de Wilde y *El cambio*, de Paul Claudel.
- 1918 Abril 26, estreno de *Rosmersholm*, de Ibsen bajo la dirección de Vakhtangov, en el *Segundo Estudio*; también estrena su primer versión de *El milagro de San Antonio*, de Maeterlinck, en el *Estudio Dramático de Moscú de Vakhtangov*; y estrena también *El festín durante la peste*, de Pushkin.
- *El Espejo Deforme* cierra sus puertas a causa de la revolución.
- 1919 Meyerhold estrena *Casa de Muñecas*, de Ibsen.
- Tairov estrena *Adrienne Lecouvreur*, de Eugene Scribe.
- Komisarzhovsky emigra a Londres donde continúa su trabajo.
- Vakhtangov presenta *Intervención*, montaje de corte histórico que trata de la intervención francesa en Odessa y que sería el único montaje de este género que nuestro director pone en escena a lo largo de su vida. En ese mismo año Vakhtangov es nombrado Cabeza de la Dirección de Teatro del Pueblo del Comisariado de Educación y Cultura de Moscú; pero enferma gravemente por lo que es sustituido por Meyerhold un año más tarde.
- 1920 El *Teatro de Arte* presenta *El inspector general*, de Gogol.
- Tairov estrena *Princesa Brambilla*, de Hoffman.
- Meyerhold estrena *El amanecer*, de Verhaeren.
- Septiembre 13, el *Estudio Dramático de Moscú de Vakhtangov* se incorpora al *Teatro de Arte* formando su

Tercer Estudio. Poco tiempo después presentan *El casamiento*, de Chejov.

1921 Tairov presenta *Romeo y Julieta*, de Shakespeare y *Fedra*, de Racine.

- Meyerhold pone en escena su segunda versión de *Misterio bufo*, en la que acentúa más el carácter político del momento.

- Enero 29, estreno de la segunda versión de *El milagro de San Antonio*, en el Tercer Estudio del Teatro de Arte. Para marzo 29, El Tercer Estudio presenta *Erick XIV*, de Strindberg. Ambos montajes fueron dirigidos por Vakhtangov.

1922 Meyerhold dirige *El cornudo magnánimo*, de Crommerlynck, donde utilizó por primera vez una escenografía puramente constructivista. Posteriormente, presentó *La muerte de Tarelkin*, de Sukhovc-Kobylin.

- Tairov dirige la opereta *Giroflé-Giroflá*, de Alexander Lecocq.

- Enero 31, Vakhtangov pone en escena *El dybbuk*, de An'ski, en el Teatro Habima.

- Febrero 27, se presenta en el Tercer Estudio del Teatro de Arte *Princesa Turandot*, de Carlo Gozzi.

- Mayo 29, a las 21:55 hrs., Vakhtangov fallece. Poco después Boris Zakhava asume la dirección del Tercer Estudio del Teatro de Arte.

1923 Nace el Teatro Meyerhold con el estreno de *Tierra extravagante*, de Tretyakov. Posteriormente, presenta *La tormenta*, de Ovstrovsky.

- Tairov presenta un espectáculo que en "escala reducida" hablaba sobre la vida rusa.

1924 El Teatro de Arte presenta *El ingenio engendra aflicción*, de Griboyedov.

- El Segundo Estudio se independiza del Teatro de Arte y toma el nombre de Segundo Teatro de Arte de Moscú. La

dirección del teatro la sumieron Mikhail Chéjov y Boris Suchkevich.

- Meyerhold presenta *El bosque*, de Ostrovsky.
- 1925 *El Segundo Teatro de Arte* presenta *Hamlet* y *La pulga*, dirigidas por M. Chéjov y A. Diky respectivamente.
- *El Teatro de Arte* presenta *Nicolas II* y *Los decabristas*, de Treniov.
- Meyerhold pone en escena *El mandato*, de Erdmond.
- 1926 *El Teatro de Arte* presenta *Los días de Turbín*, de Bulgákov.
- Meyerhold estrena *Camino a China*, de Tretyakov y *El inspector general*, de Gogol.
- *El Tercer Estudio* modifica su nombre por el de *Teatro Vakhtangov* donde Boris Zakhava estrena *No se juega con el amor*, de Alfred de Musset.
- Tairov pone en escena la opereta *El día y la noche*, de Lecocq; y, *Deseo bajo los olmos*, de O'Neill.
- 1927 *El Teatro Vakhtangov* estrena *La cosa simple*, de B. Lavreniev.
- 1928 *El Teatro Kamerny* presenta *La línea de fuego*, de N. Nikitin.
- Meyerhold estrena *La chinche*, de Maiakovsky.
- Rubén Simonov funda su propio Estudio, que sería cerrado seis años después.
- 1930 Diky presenta *El primer ejército de caballería*, de Vishnevsky, en el *Teatro Rojo*.
- Meyerhold dirige *Los baños*, de Maiakovsky.
- 1931 *El Teatro de Arte* estrena *El guardia blanco*, de Bulgákov; y, *El tren armado 14-69*, de Ivánov.

- S. Rappoport dirige *Mucho ruido y pocas nueces*, dentro del *Teatro Vakhtangov*.

1941 *El Teatro Vakhtangov* presenta *El frente*, de Korneichuk.

- A. Diky dirige dentro del *Teatro Vakhtangov*, *Los rusos*, de Konstantin Simonov.

1946 Finalmente, acusados de formalistas y reaccionarios al realismo socialista, los soviets cierran el *Teatro Vakhtangov*.

1949 El teatro de Tairov es censurado por los soviets.

III. Bibliografía

- AMBROGIO, Ignazio, *Formalismo y vanguardia en Rusia*, Caracas, Universidad de Venezuela, 1973.
- ASLÁN, Odette, *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.
- BANHAM, Martin, *The Cambridge guide to Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- BETETINI, Gianfranco, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- BOCHENSKI, I. M., *La filosofía actual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- BRAUN, Edward, *El director y la escena*, Buenos Aires, Galerna, 1982.
- BRÜCKNER, Alexander, *Historia de la literatura rusa*, Barcelona, Labor, 1929.
- CARBONELL, Charles, *El gran Octubre ruso*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- CASTRO, Cristóbal de, *Teatro dramático judío*, Madrid, Aguilar, 1930.
- CAUTE, David, *Alienación del teatro y la novela*, México, Extemporáneos S.A., 1976.
- CEBALLOS, Edgar, *Principios de dirección escénica*, México, Escenología, 1992.
- CHERSONSKIJ, Ch., *Vakhtangov*, Moscú, s. ed., 1963.
- CLAUDÍN-URONDO, Carmen, *Lenin y la Revolución Cultural*, Barcelona, Anagrama, 1974.
- COLE, Toby, *Actuación*, México, Diana, 1983.
- *Directors on directing*, USA, The LBOBBS-MERRILL Company Inc., 1950.
- D'AMICO, Silvio, *Historia del teatro dramático*, México, UTEHA, 1961.
- DAVIDOV, Yuri, *The october revolution and the arts*, Moscow, Progress, 1967.
- DILTHEY, Wilhelm, *El mundo histórico*, México Fondo de Cultura Económica, 1944.
- DORT, Bernard, *Tendencias del Teatro actual*, Madrid, Fundamentos, 1970.
- ECO, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1972.
- EINHENBAUM, Boris, *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

- LEITER L., Samuel, *The great stage directors, USA, Facts on File*, 1994.
- LENIN, Vladimir Ilich, *La Cultura y la Revolución Cultural*, Moscú, Progreso, 1966.
- LODDER, Christina, *El Constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1983.
- LO GATTO, Ettore, *Historia de la literatura rusa*, Barcelona, Luis de Caralt, 1952.
-, *Historia del teatro ruso*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1945.
- LUNACHASKY, Anatoly, *El Arte y la Revolución*, México, Grijalbo, 1975.
- MACGOWAN, Kenneth, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
-, *La escena viviente*, Buenos Aires, Eudeba, 1955.
- MARINIS, Marco, de, *El nuevo teatro*, Barcelona, Paicós, 1988.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1986.
- NASH, J.M.; *El cubismo, el futurismo y el constructivismo*, Barcelona, Labor, 1975.
- NICOLL, Allardyce, *The Development of Theatre*, London, G.G. Harrap, 1948.
-, *Historia del teatro mundial*, Madrid, Aguilar, 1964.
- OLIVA, César, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- OSIPOVNA KNÉVELL, María, *Poética de la pedagogía teatral*, México, Siglo XXI, 1991.
- POKOVSKII, Mikhail, *Historia de la cultura rusa*, Buenos Aires, Suma, 1942.
- REAU, Louis, *El teatro ruso*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- RICE, Elmer, *El teatro vivo*, Buenos Aires, Losada, 1962.
- RUIZ LUGO, Marcela, *Glosario de Términos de Arte Teatral*, México, Trillas, 1983.
- RURNS, Elizabeth, *Theatricality*, London, Longman, 1972.
- SAURA, Jorge, *Vajtángov: teoría y práctica teatral*, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1997.
- SAYER, M. OLIVIER, *The Russian Theatre*, New York, Brentano's, 1920.

- **SEGURO**, Vladimir, *The Byelorrussian theater and drama*, New York, Research Program on the USSR, 1955.
- **SLONIM**, Marc, *El teatro ruso*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- **STANISLAVSKY**, Constantin, *Creación de un personaje*, México, Diana, 1994.
- **TALBOT RICE**, Tamara, *A Concise history of Russian Art*, London, Thames and Hudson, 1963.
- **TOPORKOV**, Vladimir, *Stanislavsky dirige*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.
- **WRIGHT**, Edward, *Para comprender el teatro actual*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- **YANKLENVITH**, Vladimir, *Henri Bergson*, Jalapa, Universidad Veracruzana, 1962.