



**Universidad Nacional Autónoma  
de México**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**"LA MUSICALIDAD ESCENICA EN MEYERHOLD"**

**T E S I N A**

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE**

**Licenciada en Literatura Dramática y Teatro**

**P R E S E N T A**

**MARIA LILIA SIXTOS GAITAN**

**MEXICO, D. F. 1985**



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 está 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.

## INTRODUCCION

Quizá la frase "Musicalidad Escénica" no se ha pronunciado a propósito del trabajo teatral de Meyerhold, sin embargo, es importante recordar que él a menudo utilizó el término "Partitura Escénica" para definir la relación armónica de los elementos que constituyen la puesta en escena. Dado que la palabra partitura se refiere a la escritura de un código de signos determinado, he preferido emplear el término musicalidad, ya que éste supone la realización de dicha partitura en escena.

Para aclarar este punto, quiero dejar asentada la diferencia entre dos términos que podrían suscitar confusiones: musicalidad y música. En Meyerhold la musicalidad queda definida como un estilo que determina las relaciones de los elementos dentro de la puesta en escena bajo principios musicales y la música como uno de estos elementos afectado por aquella, tan importante como la luz, el espacio o el texto dramático, por ejemplo.

Ahora bien, no me refiero a la musicalidad como a una etapa dentro de su búsqueda en el fenómeno teatral, sino como a una constante a través del proceso hacia la madurez artística, casi intuitiva en sus primeras tendencias de rompimiento naturalista, más objetivamente

buscada en los períodos posteriores y finalmente cristalizada en sus teorías de "La Convención Consciente", -- "La Biomecánica" y "El Constructivismo". Revisar brevemente algunos de sus pasos puede ayudarnos a distinguir su constante inquietud por la musicalidad escénica.

A los 24 años, en 1898, Meyerhold ingresa al Teatro de Arte de Moscú bajo la dirección de Konstantín Stanislavsky y Nemirovich-Danchenko. En diciembre de ese mismo año interpreta al personaje Konstantín Treplev en la obra La Gaviota. Durante cuatro años trabaja como asistente de dirección de Stanislavsky en montajes de estilo naturalista, después de los cuales, busca la oportunidad de trabajar como director fuera de la compañía. Es entonces, al revisar los planteamientos del Teatro de Arte, cuando decide buscar nuevas formas de expresión teatral en las que los espectadores no fueran ignorados como en el teatro de "La cuarta pared". En los primeros intentos se encaminó hacia un teatro no representacional que buscaba sus fuentes en la convención escénica. Al mismo tiempo, la corriente Simbolista que cobraba auge en esa época ejerció una notable influencia sobre él.

Stanislavsky, tampoco satisfecho con su trabajo hasta ese momento, trata de encontrar un nuevo método -

de expresión en el trabajo del actor; buscaba una estructura que estuviera más de acuerdo con las corrientes artísticas de la época y por ende, con el contexto en que estaba inmerso, para lo cual invita en 1904 a Meyerhold a dirigir el Teatro-Estudio fundado por él. Las siguientes investigaciones llevan a Meyerhold a realizar trabajos con algunos pintores de su época. Sus producciones de este momento adquieren una gran riqueza pictórica y los actores, regidos por las leyes de la pintura, son sobrepuestos a los fondos como parte de la composición, semejando figuras en relieve. Posteriormente, basándose en las técnicas del Teatro Griego, comenzó a desarrollar más decididamente los principios de la música aplicada a la forma dramática. Se dedica a estudiar el Teatro Oriental en lo que se refiere al movimiento rítmico, además de las técnicas utilizadas en la Comedia del Arte y lleva estos conocimientos al trabajo escénico. Los resultados de esta época se caracterizan por la notable semejanza a la danza en el movimiento de los actores.

En el campo escenográfico hace hincapié en la relación que debe establecerse entre actores y público, para lo cual prolonga el proscenio acercando la zona de actuación a la audiencia.

En 1907 da otro paso hacia la musicalidad del espec

táculo valiéndose del movimiento casi escultórico de sus actores. Ese mismo año aplica otro recurso, esta vez en el manejo del ritmo escénico mediante la utilización de escaleras y distintos niveles en el espacio.

Continúa con su experimentación en el uso de biom -  
bos y páneces sustituyendo los "sets" naturalistas, des -  
cubriendo lo que posteriormente llamaría "Principio de  
discontinuidad". A partir de 1909 trabaja en una serie  
de espectáculos basados en óperas, en los cuales la "Es -  
tilización" es un principio fundamental. Pone especial  
cuidado en remarcar los contornos del cuerpo, brazos y  
piernas de los actores, acercándose cada vez más a la -  
Biomecánica. En 1914, para el montaje de El desconocido  
de Block, abandona totalmente los principios del decora -  
do y del simbolismo por el de la construcción. La danza  
llega a jugar un papel tan importante para Meyerhold -  
que inclusive invita a Fokine a trabajar en la coreogra -  
fia de dos de sus montajes. Posteriormente, en 1917, Me -  
yerhold mismo realiza la coreografía de la obra Don Juan  
de Moliere.

En 1918 Meyerhold investiga con formas dinámicas  
que expresan la industrialización de la sociedad. Su me -  
galomanía rítmica lo lleva a realizar trabajos hasta -  
con doscientos actores en escena. (Hay autores que ha -

blan de miles). Desarrolla la técnica del Constructivismo partiendo del uso de niveles que sirven de plataforma para el juego del actor, para luego culminar esta etapa en el manejo de una construcción con las cualidades de una máquina. En 1920 Meyerhold va más a fondo en el sistema de interpretación Biomecánica que requería que el actor tuviera las habilidades de un "Clown", de un acróbata y de un bailarín. Durante los años siguientes trabaja en el principio de discontinuidad mediante la adaptación de textos dramáticos, la construcción escenográfica y la introducción de afiches y pantallas dando al espectáculo un tono propagandístico.

Para 1926 Meyerhold ha desarrollado una gran sensibilidad y maestría en el manejo del estilo musical de sus espectáculos y llega a la cúspide con el montaje de El inspector de Gogol. En sus producciones de los últimos años de la década de los veinte, la Biomecánica alcanza su mayor desarrollo y riqueza de expresión. Con la siguiente década se marca otra etapa. Quizá el estilo oficial imperante en Rusia influye de alguna forma en sus montajes. El resultado es que Meyerhold se acerca a los principios naturalistas y a la continuidad estructural dramática y espacial, aunque sin perder la musicalidad y la plasticidad adquirida durante su trabajo en la investigación de distintas técnicas.

Aunque no hay un rompimiento tajante en la dirección en que Meyerhold encaminó sus búsquedas, sí pueden distinguirse tendencias definidas en momentos específicos de su carrera; así, podrían señalarse el "Teatro de la Convención consciente", el "Tradicionalismo", la "Biomecánica", el "Grotesco", el "Constructivismo" y el "Teatro de propaganda", entre otros.

Como puede observarse a través de este pequeño recorrido, la inquietud de Meyerhold por la organización del espectáculo por medio de la música, tuvo una evolución permanente y sus logros en este campo le han otorgado un lugar importante en la lista de los grandes creadores de la escena contemporánea.

## CAPITULO I

### LA PARTITURA ESCENICA

En distintas épocas de la historia los descubrimientos y avances científicos y tecnológicos han trascendido su esfera y modificado una serie de factores sociales, religiosos y políticos, han surgido nuevas corrientes de pensamiento y la vida como un todo se ha revalorizado.

En estos períodos el mundo del arte ha roto con tendencias de independencia y así, el teatro, al atraer los elementos de las demás artes y los avances científicos y tecnológicos, se ha convertido en un evento total.

Este ha sido el caso del teatro de la Grecia Clásica, del teatro Latino, del teatro Japonés y más recientemente de algunas manifestaciones del teatro Contemporáneo de principios de siglo, de entre las cuales el trabajo de Meyerhold es sobresaliente. Estas manifestaciones teatrales aparentemente tan diversas, tienen en común, entre otras cosas, la sencillez en el uso de los elementos escénicos, el rechazo a lo superfluo, el dar prioridad a la expresión del actor mediante sus recursos naturales y la síntesis; es decir, el dar un mayor significado con un mínimo de recursos.

Meyerhold, al tratar de devolver al teatro estos elementos que a finales del siglo XIX y principios del XX se habían perdido, abandona la escuela naturalista y las enseñanzas de uno de sus mayores exponentes: Stanislavsky.

*Las revoluciones artísticas y sociales de principios de siglo que cambiaron de muchas maneras el panorama del mundo, no dejaron de repercutir en el campo del arte escénico. Aquí como en otras ramas, las nuevas posibilidades de transformación de la naturaleza que a primera vista ofrecía la tecnología, llevaron a una reconstrucción del código de "lo real" y a una reconstrucción del mundo de las apariencias.*

La necesidad por encontrar una expresión teatral que correspondiera a la vertiginosa vida de la época, conduce a Meyerhold a los campos de la ciencia y la tecnología. Prosigue con un estudio del teatro popular de distintas épocas y llega a concretizar sus intuiciones en una teoría que se identifica con el nombre de "Partitura Escénica".

El término partitura escénica nos remite a dos formas de expresión artística: la musical y la teatral. La partitura musical es un sistema de signos que puede representar una ilimitada combinación de sonidos de diferentes tonos y duraciones. La codificación musical es universal y esto se debe a la precisión de sus signos.

La expresión escénica abarca una mayor cantidad de elementos puesto que no sólo actúa en el campo auditivo, sino también, en el visual; no obstante la gran complejidad del teatro, éste no cuenta con una terminología propia, se vale de distintos medios para hacerse entender; por tal motivo la unión partitura-escena, le otorga al teatro la posibilidad de una expresión mucho más exacta.

*A los directores no se les enseñan los conocimientos de que tienen necesidad y la terminología musical les enseña mucho. Me gusta esta terminología porque es de una precisión casi matemática. La desgracia de nuestra terminología teatral, es no disponer más que de nociones aproximadas.*

Por lo tanto, esta concepción de la puesta en escena-partitura va dirigida a lograr el enriquecimiento y la precisión de los elementos teatrales valiéndose de la capacidad generadora y reguladora de la música.

Ahora bien, a pesar de que el término partitura se refiere, musicalmente hablando, a una codificación escrita, Meyerhold la entiende sobre todo como la realización de este código en escena. Cuando en un principio he hablado de musicalidad, me he referido también a esta realización de los elementos escénicos bajo principios musicales, por tanto, utilizo las palabras partitura y musicalidad como sinónimos aunque según lo explicado anterior

mente, el término musicalidad resulta el más apropiado.

Meyerhold toma de la música los tres elementos fundamentales que la constituyen: melodía, armonía y ritmo. Con ellos organiza el espectáculo teatral, asignándole al actor la función de la melodía y al resto de los elementos, tales como el espacio, la luz, la música, el color y la escenografía el de la armonía.

*No he comprendido el arte de la representación en la escena hasta después de haber aprendido a armonizar la trama melódica del espectáculo; es decir, la interpretación de los actores. Anotad esta fórmula para nuestro futuro manual: la interpretación del actor es la melodía y la puesta en escena es la armonía...*

El mismo Meyerhold quedó sorprendido ante la precisión de esta forma de definir el espectáculo, y en realidad, éste fue sólo el principio de su descubrimiento, pues aunque de hecho se refiere únicamente a la melodía y a la armonía, su investigación escénica lo llevó a la utilización del tercer elemento musical que ya se ha señalado: el ritmo.

Bajo los principios del ritmo todos los elementos escénicos quedan subordinados en una distribución perfectamente coordinada. La importancia del ritmo radica en que todo aquello que en la escena tiene movimiento,

está determinado por él. Cabe hacer la aclaración que Meyerhold no toma al movimiento únicamente como un elemento dinámico, sino que lo entiende bajo el principio pictórico de la distribución de los elementos y sus relaciones entre sí.

*No es el desplazamiento propiamente dicho - quien crea el movimiento en el escenario, sino la distribución de los colores y de las líneas y el arte de combinarlos y hacerlos vibrar.*

Meyerhold tenía muy clara la ordenación del espectáculo a través de la melodía y la armonía, lo cual no sucedía con el ritmo, ya que para él, música y ritmo eran dos cosas distintas. Nosotros sabemos que el ritmo es parte de ésta, así que no hay que analizarlo como un aspecto ajeno a ella. A pesar de esta confusión que únicamente se da a nivel teórico, la utilización que Meyerhold hace del ritmo en sus espectáculos llega a conformar un estilo personal de una gran sensibilidad y calidad artística, en que la sincronización del texto, del movimiento, de la música, de la luz y de la escenografía alcanza un nivel de virtuosismo.

El nuevo teatro, como llamaba Meyerhold a este teatro revitalizado, se impuso ideales muy altos que finalmente alcanzó; y esta frescura que parecía irrecuperable en el teatro de principios de siglo, cristalizó a través

de la concepción de la puesta en escena-partitura.

## CAPITULO II

### MELODIA - ACTOR

#### 1.- DEFINICION

Como ya se ha visto, la melodía es el primero de los tres elementos fundamentales de la música, los cuales están totalmente vinculados entre sí. La melodía y la armonía se encuentran una en función de la otra. Existen una serie de técnicas de composición musical que se encargan de establecer distintas formas de estructurar sus relaciones.

La melodía es dentro de una composición musical, el elemento que más fácilmente nos permite distinguir a una pieza de otra, ya que es posible encontrar, sobre todo en canciones populares de armonización muy sencilla, las mismas estructuras armónicas en distintas piezas. Esto no ocurre con la melodía, pues basta tararear o silbar una tonada para identificar de qué canción se trata. La melodía es entonces, la parte más singular y definitoria de una composición musical. Tal como la define la teoría musical:

*Melodía es una sucesión de sonidos de diferente altura que animados por el ritmo, expresan una idea musical.*

Para entender la forma en que Meyerhold compara la relación de la función del actor en el teatro, con la función de la melodía en la música, es necesario recordar que la expresión sonora de la segunda, se amplía a la visual en el teatro; de tal forma que "la sucesión de sonidos de diferente altura " de la cual se habla en la definición, corresponde a la sucesión tanto de sonidos, como de gestos y movimientos; y que éstos también están "animados por el ritmo" para expresar una idea no solamente musical, sino teatral.

El trabajo del actor debe también armonizar perfectamente con los demás elementos y cada uno de ellos, con sus ritmos particulares, debe conformar un ritmo total del espectáculo.

*Los actores se convierten de este modo en intérpretes de la partitura, sirviéndose de la palabra; del gesto y del juego para su ejecución. A este esquema armónico inducido por el realizador, éste añade las demás series de signos escénicos espacio-visuales y sonoros en un esquema rítmico determinado.<sup>6</sup>*

Este ordenamiento del espectáculo y el consiguiente entrenamiento del actor, responden a la necesidad de aca

bar con las formas teatrales decadentes y de hacer resurgir una expresión más vital.

La consonancia del espectáculo buscada por Meyerhold a través de la armonía de todos sus elementos, le hace ver que la preparación del actor es insuficiente, y por esto decide lanzarse a la investigación de distintas fuentes en pos de una nueva técnica de interpretación.

Al estudiar las expresiones populares de distintas épocas encuentra los puntos claves que lo llevarán al desarrollo de una técnica personal. Algunas de las características que más interesan a Meyerhold son, entre otras, la facultad de improvisar, el predominio de la expresión corporal sobre la verbal, la tipificación de los personajes por medio de la síntesis de sus rasgos más característicos, la constante fluctuación entre lo sublime y lo grotesco, y sobre todo, el uso de las potencialidades totales del actor a través de los factores tiempo y ritmo.

*Finalmente este arte (el popular), ignora la diferenciación de las fuentes del actor; le requiere a la vez como bailarín, comediante, acróbata, prestidigitador, "chansonniér", poseyendo una técnica universal fundada en una maestría corporal total, en un innatismo del ritmo y en la economía del movimiento siempre racionales.*

Para lograr esta maestría corporal en sus actores encamina su entrenamiento en técnicas tales como la danza la acrobacia, la gimnasia y el esgrima; además, incluye estudios sobre "La Rítmica", método de enseñanza musical, llevado a cabo por el músico francés Jacques-Dalcroze; todo ésto con el único objetivo de recobrar la riqueza y la pureza del arte actoral.

## 2.- LA RÍTMICA Y LA PLÁSTICA ANIMADA

La importancia de los estudios de Dalcroze en las investigaciones de Meyerhold, está relacionada con la idea de la musicalidad. Durante más de veinte años Dalcroze trabajó impartiendo clases de solfeo. En este tiempo se dió cuenta de la necesidad de desarrollar en sus alumnos la capacidad rítmica, no sólo auditiva, sino también corporal. Con este propósito comenzó a desarrollar una serie de ejercicios encaminados a hacer reaccionar a sus alumnos corporalmente mediante la audición de ritmos musicales y a planear una educación especial dirigida a ordenar las reacciones nerviosas, a hacer concordar músculos y nervios y a armonizar el cuerpo con el espíritu.

Este fue el inicio de "La Rítmica" cuya meta era representar corporalmente ciertos valores musicales y,

aún más, llegar a exteriorizar de manera espontánea actiudes internas que fueran en directa relación con los - sentimientos expresados musicalmente, sin hacer una imitación de patrones, sino a través de una expresión orgánica y natural.

*Si la expresión de sentimientos que animan la música no tiene una acción directa sobre - nuestras facultades sensitivas y no establece un movimiento de acercamiento entre nuestros ritmos corporales, entre su fuerza impulsiva y nuestra sensibilidad, entonces nuestra exteriorización plástica será una simple imitación.*

Dalcroze observó que a pesar de que los elementos rítmicos de la música fueron originalmente ritmos del - cuerpo humano, actualmente ya no es así, dado que existe una gran separación entre ambos. La música se ha ido voluviendo cada vez más compleja, al grado que el cuerpo humano se ha especializado únicamente en el estudio intelectual del ritmo, de tal forma que aunque la música y el movimiento ahora se sobrepongan, ésta ya no penetra - ni da vida orgánica a los gestos.

Lo anterior puede comprobarse observando a los compositores, pues aunque les atribuyamos por el hecho de - ser músicos aptitudes rítmicas, podemos comprobar que en realidad en muchas de las veces su cuerpo, muscularmente

hablando, es arrítmico; de la misma forma se ha encontrado a bailarines poseedores de una técnica extraordinaria de ejecución que son arrítmicos musical y corporalmente.

Si se le pide a una persona que ejecute un ritmo de terminado uniforme, y ésta lo retrasa o lo acelera, o no es capaz de ligar un ritmo a otro diferente, lo empieza o lo termina antes o después de lo requerido, entonces la incapacidad rítmica es innegable. Dalcroze alude diferentes causas a esta carencia rítmica: puede ser que el cerebro sea incapaz de dar órdenes claras y rápidas para la ejecución de un movimiento; puede ser también que exista la incapacidad del sistema nervioso para transmitir las órdenes recibidas, o bien, incluso la incapacidad muscular de ejecutar dichas órdenes.

*La arritmia, en fln, se genera en una falta de armonía y de coordinación entre la concepción del movimiento y su realización, y del desorden nervioso que en algunos casos es la causa de esa desarmonía y en otros, a veces la provoca.*

Todo resultado externo llevado a cabo corporalmente a través de los estudios de la "Rítmica", proviene de experiencias sensitivas individuales, y por lo tanto, de ninguna manera podría ser juzgado bajo principios o juicios estéticos.

Es estudiante de la "Rítmica" aquel que en sí mismo crea una emoción artística y se convierte en actor y espectador de su obra simultáneamente; ahora bien, si la respuesta producida por esta experiencia personal fuera modificada en sus reacciones y se hiciera visible ante el público, esta experiencia rítmica se convertiría en manifestación estética. Todos aquellos intentos que se encaminen a coordinar y perfeccionar las emociones, sentimientos y cuerpo en la realización de tales movimientos entrarán en el campo del arte llamado por Dalcroze "Plástica Animada o Plástica Viviente".

Por lo tanto, es importante no perder de vista la diferencia entre la "Rítmica" que busca exclusivamente la satisfacción individual, y la "Plástica" que haciendo uso de las posibilidades expresivas de la primera, las varía y las desarrolla armoniosamente con fines estéticos.

Hemos dicho muchas veces que no se puede juzgar la "Rítmica" por la observación de los movimientos que ella sugiere a los alumnos. La "Rítmica" de hecho es una experiencia personal. La "Plástica Animada" es un arte perfecto, cuyas manifestaciones se dirigen esencialmente a los ojos del espectador aunque directamente sean sentidos por los ejecutores. Las impresiones del "Rítmico" pueden actuar por 'irradiación' sobre algunos espectadores especialmente sensibles a la emoción del movimiento, mientras que el "Plástico", se propaga haciéndolas sentir al público por entero.

Meyerhold utiliza los ejercicios rítmicos propuestos por Dalcroze como parte del entrenamiento de los actores. Por otro lado, toma la idea sobre la plástica animada para incorporarla a su concepción estética en la cual el actor debe nutrirse del arte escultórico.

Jacques-Dalcroze encuentra una enorme diferencia entre el arte de la danza y el de la plástica ya que se da cuenta que el bailarín adapta una técnica particular y un reducido número de automatismos a una música dada, - mientras que los estudios sobre la rítmica y la plástica confieren vitalidad y espontaneidad a los movimientos inspirados en la música. De donde se infiere que la música de los sonidos y la música de los gestos deben tener su inspiración en la misma emoción creadora.

La plástica animada va más lejos todavía, pues no sólo se conforma con dar al cuerpo humano el equivalente corporal de los medios de expresión musicales, ya que además busca la armonía de los cuerpos en movimiento.

*...será la música quien cumplirá con el milagro de agrupar a esta gente, de disociarla, de animarla, y luego calmarla, de "instrumentarla" y "orquestrarla" según los principios de la rítmica natural'*

El principal objetivo de los estudios de Dalcroze fue el de restaurar la relación perdida entre la música auditi

va y la música corporal, para lo cual realiza un esquema en el que se explican las posibles relaciones entre ambas artes,

## M U S I C A

## P L A S T I C A A N I M A D A

<i>Elevación del sonido.....</i>	<i>Posición del gesto y orientación en el espacio</i>
<i>Intensidad del sonido.....</i>	<i>Dinamismo muscular</i>
<i>Timbre.....</i>	<i>Diversidad de las formas corporales (sexos)</i>
<i>Duración.....</i>	<i>Duración</i>
<i>Medida.....</i>	<i>Medida</i>
<i>Rítmica.....</i>	<i>Rítmica</i>
<i>Silencio.....</i>	<i>Detención del movimiento</i>
<i>Melodía.....</i>	<i>Sucesión continua de movimientos aislados</i>
<i>Contrapunto.....</i>	<i>Movimientos opuestos</i>

- Acordes..... *Determinación de gestos asociados (o de gestos de grupo)*
- Frase..... *Frase*
- Construcción (forma)..... *Distribución del movimiento en el espacio y en el tiempo*
- Orquestación (ver timbre). *Contrastes y combinaciones de formas corporales variadas (sexos).*

Este diagrama así como otros de los resultados en las investigaciones de Dalcroze fueron seguramente una base en el estudio de la nueva forma de expresión corporal. Meyerhold toma el trabajo de Dalcroze como un punto de partida en sus búsquedas personales dedicadas a la renovación del arte del actor.

### 3.- LA BIOMECÁNICA

Una de las causas que llevaron a Meyerhold a buscar una nueva técnica de interpretación escénica, fue la falta de relación que existía entre el arte del actor y la situación industrial que imperaba en su época. Pensó que la división tajante que prevalecía entre el trabajo y el descanso debía ser abolida, y así, el arte debería de -

jar de ser sólo una forma de ocupar los momentos destinados a la diversión para entonces convertirse en una necesidad vital.

Concluyó que el trabajo del actor tendría que realizarse bajo los mismos principios que rigen al trabajador productivo, es decir, organizarse a través de la ley de "tiempos y movimientos" planteada por el norteamericano Frederick Winslow Taylor y secundada por el ruso Gastev. La aplicación de esta ley en el trabajo buscaba obtener una mayor productividad mediante el mínimo esfuerzo, un máximo resultado empleando el menor tiempo posible.

*...La tarea del actor es la realización de un objetivo específico, sus medios de expresión deben ser económicos con el fin de garantizar la precisión del movimiento, lo cual facilita la más rápida realización posible del objetivo.*

Meyerhold no podía concebir el trabajo del actor más que a través de principios científicos, por eso se alejó del sistema utilizado por Stanislavsky y Tairov, el cual le parecía anacrónico y anticientífico. Buscando en esta dirección encontró que los movimientos de un hombre al realizar su trabajo eficientemente, eran similares a los que él concebía como los idóneos para el trabajo escénico

los cuales se caracterizan por la inexistencia de movimientos superfluos, por la presencia de un ritmo natural predominante durante la realización de la tarea, y además, por el hecho de poseer un equilibrio y una estabilidad logrados gracias a la correcta posición del cuerpo en su centro de gravedad.

Resulta dudoso que estas características afloren a la conciencia de los trabajadores que realizan sus respectivas tareas, sin embargo, el actor que las estudia, si busca la manera de hacerlas conscientes para así cumplir con la propuesta de Meyerhold, en cuanto a que todo acto creativo tiene que ser realizado a través de un proceso consciente.

Para aplicar el "Taylorismo" en el teatro, hacia falta que el cuerpo del actor estuviera en perfectas condiciones: por un lado, que poseyera un cuerpo físicamente preparado mediante el estudio de las leyes de la mecánica de su cuerpo, para que hiciera accionar su estabilidad en relación a su posición en el espacio.

*Ya que el arte del actor es el arte de las formas plásticas en el espacio, él debe estudiar las mecánicas de su cuerpo. Esto es esencial porque cualquier manifestación de una fuerza (incluyendo el organismo vivo) está sujeta a constantes leyes mecánicas (y obviamente de la creación del actor de formas plásticas)*

*en el espacio escénico es una manifestación de la fuerza del organismo humano).14*

Los estudios sobre las leyes que rigen la mecánica del cuerpo humano constituyen el inicio de la Biomecánica. Mediante esta técnica se obtiene la racionalidad de los movimientos, la cual hace desaparecer la llamada "interpretación espontánea" en la que el actor es guiado únicamente por su temperamento y su limitada experiencia personal.

Quizá resulte fácil entender teóricamente todo esto pero es en la práctica donde han surgido confusiones y donde la Biomecánica se ha desvirtuado. Para aclarar este punto resulta conveniente saber la forma en que Meyerhold mismo la entendió:

*La ley fundamental de la Biomecánica es muy sencilla: el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos. A continuación no hay más que hacer estudios, ejercicios, perfeccionamiento.15*

Anticipando estas confusiones Jacques-Dalcroze se dió cuenta del peligro que había en no diferenciar los ejercicios preparatorios, de la aplicación práctica de sus resultados en un escenario con fines estéticos, ya que como él declara, la "Rítmica" no es un fin en sí -

misma sino un proceso de investigación en el cual se busca recuperar el sentido rítmico corporal. Por tanto la Biomecánica también debe entenderse bajo un doble objetivo: primero, como un entrenamiento para el actor; y segundo, como la aplicación de las ventajas obtenidas mediante este entrenamiento en el escenario.

La Biomecánica concebida como un entrenamiento recurre a disciplinas tales como la gimnasia, la acrobacia, la plástica, la danza y el esgrima, entre otras, con el fin de hacer que el actor calcule sus movimientos de manera racional y sea capaz de coordinarlos grupalmente.

Además, el actor enfrenta distintos espacios: escaleras, planos inclinados o niveles, de tal manera que su cuerpo, al tener distintos obstáculos frente a sí, desarrolla su propia capacidad para crear movimientos y perfecciona su equilibrio y finalmente se vuelve más sensible y excitable ante los estímulos que le son propuestos.

Podríamos decir que las aptitudes obtenidas a través de este entrenamiento son un producto en bruto, y sólo al trabajarlas para llevarlas a la escena adquieren una forma de expresión coherente con la obra, el lugar, la época y los personajes representados.

*Los ejercicios musculares debían expresar la sustancia social del personaje. La Biomecánica tendía a una sociomecánica. - Las actitudes y los movimientos debían definir, tanto como el verbo, la condición, la clase social del personaje. 16*

Además de las disciplinas mencionadas, la Biomecánica toma elementos del Circo y del Music-Hall, tales como la precisión y la preponderancia en el manejo del ritmo, exigiendo del actor una gran destreza y proporcionando una gran cantidad de significado en un mínimo de tiempo.

Se entiende que entre más hábil, rápido, flexible y adiestrado sea un cuerpo, mayores posibilidades de expresión tendrá. Su forma externa será más rica en variaciones y más exacta en su contenido; entre más excitables sean sus reflejos, mejor podrá expresar la idea vocal, emotiva y corporalmente. El actor biomecánico requiere de un gran sentido musical auditivo y corporal, puesto que su interpretación debe armonizar con los demás elementos de la puesta en escena, con la misma precisión que existe entre los distintos instrumentos que componen una orquesta al interpretar una pieza musical escrita en una partitura.

Quizá el trabajo del actor sea el elemento más im

importante de todos los que intervienen en un montaje, ya que es mediante sus propios medios que el actor puede comunicarnos, aún sin luces, vestuario o escenografía, sus pensamientos y emociones, y más aún, es gracias al nexo entre el movimiento del actor y el resto de los elementos que un espectáculo adquiere unicidad.

*...gracias al actor la música traduce el compás de tiempo en compás de espacio. Mientras que no era puesta en escena, la música no creaba más que una imagen ilusoria en el tiempo, una vez llevada a escena, domina el espacio.<sup>17</sup>*

La figura del actor no queda restringida al vestuario que usa, sino que ahora ambos se determinan y sus ropas permiten al actor mostrar su agilidad y fuerza. La escenografía se convierte en el espacio que él domina y en el que se desenvuelve. Los objetos ya no son más un estorbo, en cambio dejan ver la destreza del actor. La música no es sólo un fondo de acompañamiento sino que genera emociones y actitudes, ambos, paralelamente llevados, son sostenidos por una misma métrica y un mismo ritmo. Así, todos los elementos colaboran armónicamente en la creación artística.

## CAPÍTULO III

### ARMONIA-ELEMENTOS ESCENICOS

#### 1.- DEFINICION

Si retomamos la idea de la organización del espectáculo teatral postulada por Meyerhold en que como ya se ha visto el actor tiene el papel de la melodía, llegamos al punto de explicar por qué el conjunto de elementos de expresión escénica es considerado como la armonía. La definición musical de armonía es la siguiente:

*Armonía es la parte de la música que estudia la formación y la combinación de los acordes.<sup>18</sup>*

Hace falta saber, además que en música un acorde es "la superposición de tres o más sonidos por terceras".<sup>19</sup>

En el teatro los acordes están formados por los elementos que le son propios: la luz, el color, el sonido y formas plásticas que son superpuestas, aunque no bajo la señalación de "por terceras", ya que el intervalo musical, tanto temporal como tonal, adquiere en el teatro formas distintas. Los intervalos en el teatro se llevan

a cabo en las distintas distancias que se establecen en el espacio, en el tiempo, entre los colores, entre las intensidades luminosas y, en fin, en la inmensa variedad de contrastes que pueden efectuarse mediante la combinación de todos los elementos.

Esta idea puede ser explicada claramente a través de la definición que la cultura Griega da sobre el concepto de armonía.

*La armonía expresa la relación de las partes con el todo, 2a*

El concepto de armonía es casi tan antiguo como el hombre y se ha venido transformando paralelamente al desarrollo de éste. Los siglos XIX y XX conforman una época de cambios radicales en la vida del hombre, por lo que los artistas de este período se aplican a la tarea de encontrar el vínculo entre la realidad circundante y el arte. Las investigaciones de Meyerhold también van en este sentido. Por eso, cuando trabaja sobre la armonía, le confiere a ésta la labor de regular las relaciones de los elementos del arte teatral a fin de que correspondan a la realidad de la época.

## 2.- LA MÚSICA

### 2.1 Richard Wagner

Sabemos que la música fue un factor importante en el trabajo de Meyerhold. Es imposible hablar de su trabajo musical sin referirnos primeramente a Richard Wagner. Wagner fue uno de los más sobresalientes renovadores del arte del siglo XVIII, pero su influencia no solamente se encuentra en este campo, ya que también se extiende al dramático y al escénico. Hace falta tan sólo acercarse a la producción musical de Wagner para darse cuenta que uno de sus principios fundamentales era la organización simultánea de la poesía y la música.

A Wagner mismo le era difícil distinguir su actividad como músico y como poeta. La idea total de una obra llegaba hasta su mente con una gran precisión y, posteriormente, la palabra y el tono eran escritos uno al lado del otro. Al recibir la inspiración creadora para cada uno de sus dramas, su concepción llegaba como un conjunto de medios expresivos integrados en una unidad.

Las reformas hechas por Wagner se enfocaron en la

autonomía estética del drama musical. La forma en que pretendía alcanzar esta autonomía estaba basada en características de los estilos Clásico y Romántico que identificaba con el nombre de "lógica musical". A través de las técnicas de la armonía tonal y del "leitmotif" crea un discurso musical significativo en sí mismo, justificado por la propuesta de "el arte por el arte mismo".

Estas dos técnicas dan por resultado aquello que Wagner llamaba "comprensión musical" que pretende, por un lado, que el escucha siga el argumento, entienda la acción dramática y, por otro, reciba intuitivamente la expresión musical. Esta última es realmente un comentario sonoro del autor: la música adquiere el papel de narrador. Por esta razón la obra de Wagner presenta dos planos: el de la acción dramática y el de los comentarios hechos por el compositor.

*El (Wagner), no permite a los "dramatis personae" volverse independientes, sino continuamente los interrumpe con sus propios comentarios.<sup>21</sup>*

Lo que da por resultado que sus obras adquieran un carácter épico, de manera que el narrador pasa a ocupar el sitio del personaje principal.

Uno de los aportes de Wagner a la evolución de las formas musical y dramática fue cambiar la relación existente entre lo que sucede en el escenario y la orquesta.

Antes, la música sólo colindaba con el drama, ahora queda incluida dentro de éste. Otro de los cambios importantes que realizó al unir el drama con la música - fue desterrar la declamación dando con esto lugar a la melodeclamación procurando una melodía al texto.

El leitmotif es un término aplicado por Hans Von Wolzogen en 1876 a uno de los procedimientos del trabajo de Wagner. Este consiste en retomar un tema o motivo que aparece en una composición y presentarlo sucesivamente en variaciones secundarias. Cada vez que se presenta el leitmotif produce impresiones diferentes, pero de igual categoría. Cada uno de ellos aporta nuevos significados de carácter, de situaciones y de ideas en el plano musical. Por tanto no presenta un significado único, sino múltiple. Actúa como puente de unión que ayuda en la progresión.

Otra de las aportaciones de Wagner en la composición del drama musical es la "melodía infinita". Su función va en sentido contrario a la melodía restrictiva cuyo ejemplo se encuentra en la tradicional ópera Italiana que hacía una división tajante entre arias y

recitativos. Wagner explica:

*...una melodía es infinita si abole puentes, cesuras y cadencias. 22*

Más que tener una implicación técnica, es una implicación de orden estético. Bajo esta técnica cada figura musical debe aportar un pensamiento. Lo que Wagner buscaba a través de este recurso era establecer una continuidad y significación hasta en el más mínimo de los detalles. De esta manera, puede decirse que una melodía es infinita - sólo si cada una de sus notas dice algo dramáticamente y al mismo tiempo, si está eslabonada directamente con el todo.

La teoría estética del drama Wagneriano pretende lograr la unión del texto, de la música y de la acción dramática y escénica. Lo más importante para Wagner es el drama. La música y el texto son elementos expresivos de igual función. Sin embargo, hace un enorme hincapié en la música puesto que para él todos los actos que se llevan a cabo en el escenario deben ser actos musicales hechos visibles.

*Y nosotros estamos constreñidos a admitir la incapacidad de la música, sin la ayuda de otras artes para construir el drama fuera de sus propios significados y a aseverar para el futuro, que la música debe ceder parte de esta preten-*

*sión y, en caso de necesidad dramática, fusionar su individualidad en el gran fin de todas las artes combinadas: el drama.*<sup>23</sup>

Uno de los cambios que propuso Wagner para realizar esta teoría fue quitar al texto una rítmica Romántica, acercándose más al texto en prosa. También sus estructuras rítmicas y armónicas abandonan los procedimientos convencionales; por un lado, no se ciñe al esquema definido de 4/4. Se toma todas estas libertades porque para él es más importante expresar las motivaciones internas del drama.

## 2.2 Meyerhold, utilización musical.

Es indudable la fuerte atracción que ejerció Wagner sobre Meyerhold. La teoría de la unión de todas las artes que Wagner propuso y no pudo realizar, le obsesionó a tal grado de buscar la forma de llevarla a cabo. Meyerhold estudió las teorías del leitmotif y la melodía infinita y revalorizó el papel de la música dentro del drama.

Meyerhold retoma las propuestas de Wagner y está de acuerdo en que la palabra en el drama resulta un elemento muy limitado si se le confía el significado total de un espectáculo. Así que, tomando la actitud de Wagner, recu

rre a otros medios para poner en relieve aquellas manifestaciones del ser humano que la palabra sola no puede expresar.

*„Wagner encarga a la orquesta hacer visibles las emociones, yo las revelo en los movimientos plásticos. 24*

Para ambos el arte que completará el significado de la música y el de la poesía será la danza, cuyo poder expresivo rebasa los límites de la palabra. Después del actor, la música es para Meyerhold el medio más expresivo, puesto que a ella le confiere la labor de exteriorizar los impulsos más íntimos del drama y actúa como una especie de traducción sonora de sentimientos.

La gran sensibilidad musical de Meyerhold da como resultado una amplia gama de formas de expresión. Para él la música debe crear un ambiente que mantenga al público en tensión, que sea capaz en sí misma de atraer la atención sobre lo que pasa en la escena. Una forma de lograrlo era a través de una superposición de dos planos; en uno de ellos, la música evocaba un estado de tranquilidad y paz, mientras que en el otro, la acción desarrollada presentaba tensión y angustia.

En otros casos, Meyerhold confería a cada persona-

je un tema musical que funcionaba como su "carta de presentación" y lograba con este procedimiento una sucesión de episodios muy dinámica. En algunas ocasiones el drama era tratado como una sinfonía cuyo ritmo estaba perfectamente determinado, las intensidades sonoras precisadas - escrupulosamente y las pausas incluidas dentro de la expresión musical. Utilizaba términos musicales para determinar el ritmo o carácter de las escenas, como por ejemplo: Allegro, Ritardando, Affetuoso, Brillante, Grazioso, Andante, Presto, etc.

Así como introdujo el juego acrobático y los "gags" del circo, estudió también la labor imprescindible de la elaboración de números acrobáticos guiados por un tiempo y un ritmo musicales y los llevó al teatro para utilizarlos como guías que organizaban el tiempo.

La música también modificaba la forma de expresión verbal de los actores. Basado en los procedimientos del teatro popular y de la tragedia Griega, hacía que las palabras adquirieran significado mediante una dicción musical, donde un grito de dolor podía estar expresado en un sonido melodioso o la duda podía estar evocada a través de un silencio también melodioso.

La música en Meyerhold dejaba de ser un fondo neutro

sobrepuesto únicamente al resto de la representación. Al contrario, daba un nuevo valor al juego escénico, establecía señalamientos y límites al juego corporal y verbal y se armonizaba con los demás elementos escénicos dando la impresión de que el espectador estaba presenciando una polifonía.

*La música organiza la parte verbal del espectáculo y se armoniza con ella en una partitura compleja donde sólo es obligatoria la coincidencia de las frases musical y escénica. 25*

De la misma forma que la música participaba casi de manera simbólica en la evocación de ambientes o sentimientos, proporcionaba al actor la base métrica que regulaba su interpretación. Así la pausa adquiriría un valor distinto, ya que como el silencio, tenía en sí misma un significado interno. Esta regulación también actuaba sobre la dinámica de las luces, de los colores, de los cambios escenográficos, de las composiciones plásticas, del juego y de la ordenación del texto.

*En armonía con el decorado, en consonancia rítmica con la música, el ser humano se transforma él también, en obra de arte. 26*

En suma, la música adquiere en Meyerhold una función totalmente vital, pues interpreta, comenta, remarca, con-

trasta, ajusta, estimula y crea.

### 3.- EL TEXTO DRAMATICO

Meyerhold participa de una tendencia que en su época encabezaron los futuristas, en cuanto a la adaptación de los textos dramáticos. Como el interés fundamental se dirige en contra de la reconstrucción museográfica de los dramas, su trabajo consiste ahora en actualizar los textos. Para este fin se vale de la introducción de temas y noticias de actualidad que estimularán al espectador a participar. De esta manera se lucha en contra de la pasividad que los artistas de las antiguas puestas en escena producían a través de la ilusión de la realidad.

Otra de las grandes influencias que afectaron a Meyerhold en este sentido fué el cine. El interés que despertó en él la dinámica particular de esta disciplina , sus recursos y la nueva ordenación de los acontecimientos se vió reflejada en la reestructuración de los textos y la nueva secuencia de las escenas, ya que no seguía los lineamientos de unidad. de tiempo o de lugar, así como la introducción de afiches y pantallas que alternaban la interpretación filmada con la interpretación viva en escena.

Meyerhold no se convierte en autor, sino en co autor ya que introduce su propia interpretación del drama poniéndola a la par con la obra original. Lo que deriva de esto es una aclaración de las escenas poco explícitas, el remarcaje de alguna idea en particular o la exposición más abierta de las motivaciones de los personajes, etc.

Para lograr lo anterior se toma todas las libertades necesarias: transforma monólogos en diálogos, desaparece personajes incidentales, crea nuevos personajes confiriéndoles, a veces, funciones simbólicas, intercala escenas pantomímicas, construye coros que apoyan las acciones con comentarios y, en fin, hace todo aquello que le parece necesario para ayudar a la expresión más clara de su idea.

*El Meyerhold co-autor, no fabrica, nor lo genera, diálogo suplementario. Añade al texto existente lo que él llama el segundo grado de la pieza, es decir, que pone al día todo lo que el autor ha incluido en su pieza y en el conjunto de su obra. (...) Añade a su lectura personal todas las asociaciones que ello puede comportar y traduce el todo resultante a los medios escénicos.<sup>27</sup>*

Esta nueva estructuración de los textos que él lleva a escena da una mayor flexibilidad al modo de interpretación, aporta una mayor posibilidad expresiva a los elementos escénicos restantes y adquieren un mayor grado

significativo,

#### 4.- EL ESPACIO ESCENICO

##### 4.1 Antecedentes

La renovación del espacio escénico en Meyerhold debe ser vista como un abierto rechazo al ilusionismo de la perspectiva pictórica y a los preceptos del teatro a la Italiana que presentan una incoherencia entre las relaciones del actor y su medio, tanto del actor con el espectador, ambas tendencias que dominaron la escena durante el siglo XIX. Meyerhold forma parte del grupo de artistas de finales de siglo pasado que buscaba, por un lado, la destrucción de una serie de fórmulas decadentes y por otro, la creación de nuevas estructuras artísticas.

El desprecio de Meyerhold se dirige hacia dos tipos de manifestación escénica: el teatro Naturalista y la Opera.

Recordemos que el Naturalismo surgió ante la necesidad por desechar los grandes telones pintados, las escenografías de cartón bidimensionales y que además pretendió, al contrario de estas formas escénicas utilizadas

por el Romanticismo, transportar la vida real a un escenario. Llevaba a escena tanto personajes de cualquier clase social, como las situaciones reales en que estos vivían, y los lugares en que éstas se desarrollaban. A partir de estas premisas, la concepción del espacio cambia.

Lo que sucedió entonces fue que se llevó a escena una reproducción fiel de la realidad. Se exigía la presencia de los objetos reales que en una situación análoga rodearía a los personajes.

A raíz de esta nueva concepción del espacio, los naturalistas otorgaron al decorado una importancia similar a la que la narración tiene en la Novela. Este tenía - que describir el ambiente con suma exactitud, de tal forma que al ver solamente el decorado, el público ya - podría imaginar los hábitos, manías y características de los personajes.

Uno de sus postulados más significativos fue el de plantear la existencia de una "cuarta pared" transparente para el espectador y opaca para el actor, ya que sólo así podría rendirse credibilidad a la escena.

El decorado debía cumplir con una doble función: primero, ayudar al actor a vivir su papel gracias a la reproducción total de hasta el más mínimo detalle; y se-

gundo, hacer que el público llegara a considerar este es  
pacio no convencional sino real. Los naturalistas promulg  
aban:

*La realidad de un objeto no reside en su  
configuración más o menos real, sino dentro  
de su peso, de su volumen y de su materia.<sup>28</sup>*

Meyerhold reprueba esta forma de hacer teatro en donde  
lo único que cuenta es la transposición de una réplica de  
la realidad a la escena, y que sea como sea, siempre será  
deficiente. Por el contrario, él propone que la única form  
a de devolver al teatro su valor, será a través de un ret  
orno a la teatralidad, es decir, a la estilización y a  
la convención.

Para Meyerhold era mucho más importante lograr me -  
diante la unión de líneas y colores evocadores la partic  
ipación activa e imaginativa del espectador, que la pas  
ividad que provocaban los decorados representativos y -  
descriptivos. Fue en este momento que Meyerhold intentó  
despojar al actor de su dimensión de volúmen y converti  
lo en una figura plana, colocado delante de un lienzo -  
también de dos dimensiones. Tuvo que abandonar pronto e  
s  
tos intentos porque se dio cuenta que la armonía teatral  
no se lograría sometiendo las leyes del teatro a la pint  
ura, sino sometiendo la pintura a las leyes teatrales.

*El cuerpo del hombre y los accesorios, mesas, sillas, etc., tienen tres dimensiones, - por lo tanto, donde el actor es lo principal, necesita recurrir al arte plástico y no a la pintura. 29*

El esfuerzo de Meyerhold no es aislado, pues en esta época el deseo de lograr una evolución en las artes es un interés general. De este movimiento cabe destacar los nombres de Adolph Appia en Alemania y el de Gordon Craig en Inglaterra, quienes con sus propuestas al arte en general y al decorado teatral en particular, habrán de ejercer - una gran influencia no sólo sobre Meyerhold, sino también sobre otros creadores del futuro.

#### 4.2 Adolph Appia

Appia es uno de los precursores de la reforma escénica del principio de este siglo. Su interés por renovar el teatro parte de un objetivo muy concreto: resolver las contradicciones que presentaba la obra Wagneriana. Esta contradicción resultaba de la yuxtaposición de los personajes y su vida interior, material que ya en sí mismo aportaba - las indicaciones necesarias para sugerir los lugares en que ellos se desenvolverían, junto a una serie de indicaciones superficiales, que lo único que prococaban era a - tarlo nuevamente a la visión realista imperante en su épo

ca.

Wagner renueva la estructura dramática, más no la forma de representación, dando lugar a la incongruencia de pretender que un actor reaccione como en la vida real a pesar de estar delante de unos telones pintados.

Appia se muestra totalmente en contra de la barrera establecida entre el mundo de la escena y el del espectador, es decir, al principio de "la cuarta pared". Los cambios que él propone están centrados tanto en la arquitectura, como en los decorados de la ópera y del teatro realista.

*El teatro moderno busca entregarnos la ilusión de la realidad. Es decir, al reproducir los objetos y sus relaciones tal como tenemos el hábito de percibirlos, el mundo exterior - de las cosas tal como se ofrecen en la vida cotidiana. Una búsqueda de este tipo es condennable porque es antiartística.<sup>30</sup>*

Por otra parte, y quizá lo más importante de todo esto, es que no es posible establecer ninguna verdadera relación entre el cuerpo tridimensional del actor y las imágenes planas e ilusionistas pintadas sobre telas.

Por tal motivo Appia se ve en la necesidad de elegir un medio de expresión, alrededor del cual los otros medios armonicen.

Elige al actor y le da la primacía sobre su antagonista la pintura, ya que al ser el único medio con vida propia, podrá irradiar vitalidad en torno suyo. Una vez que identifica al actor como elemento primordial, su tarea consiste en encontrar la forma de ordenar los demás medios expresivos para que el espectáculo adquiriera su máxima significación. Es entonces cuando la pintura, que había sido la encargada de proponer la distribución escénica, pasa a ocupar un lugar subordinado para que las necesidades de movimiento del actor sean las que definan el espacio.

*La plasticidad requerida por el actor busca un efecto totalmente diferente: el cuerpo humano no intenta producir la ilusión de realidad ya que él es realidad en sí mismo. Lo que demanda del decorado es simplemente que ponga en relieve esta realidad.<sup>31</sup>*

Para evitar nuevamente contradicciones, Appia busca un acuerdo plástico entre el decorado y el actor, el cual es logrado gracias a lo que él denomina como "Practicabilidad",

Esta practicabilidad consiste en proveer al actor de un medio material que no solamente sea consecuente con éste, sino también con las motivaciones profundas del drama. La forma de hacerlo posible es mediante es -

estructuras cimentadas en el suelo y algunos elementos ver  
ticales que oponen obstáculos al actor haciendo contras  
tar sus movimientos y resaltando su expresión plástica.

Appia también aprovecha las ideas de Jacques-Dalcroze  
en cuanto a la "Rítmica" y comprende que en gran medi  
da la variedad de los movimientos del cuerpo humano de -  
penden de los diversos puntos de apoyo que se le opongan.

La escenografía también debe ir relacionada con el  
drama mismo, de tal forma que pueda aportar parte del -  
conocimiento total de lo representado. Adquiere un carác  
ter simbólico puesto que traduce en el espacio a través  
de líneas, de jerarquías o de planos, el significado de  
la obra. Su característica móvil hace posible la trans  
formación activa que se va adaptando a cada una de las  
necesidades espaciales del drama. Appia propone:

*...una movilidad del decorado que se adapte  
a la variabilidad de las relaciones, de las -  
proporciones existentes entre texto político y  
musical, entre la expresión exclusivamente in  
terior y aquella que se extiende fuera entre  
las relaciones, las intensidades y la sonori-  
dad.<sup>32</sup>*

Aunque estas innovaciones son, como ya se dijo an -  
tes, una solución básicamente dirigida a dar solución a  
la obra Wagneriana, no puede negarse su influencia en el

movimiento Constructivista que tomó sus propuestas referentes al funcionalismo y a la convención consciente.

El carácter simbólico que Appia atribuyó al espacio escénico, tanto en sus teorías de planos escénicos, como en la relación directa entre el actor y el decorado, son elementos que pueden ser identificados en el ya entonces definido estilo Expresionista.

#### 4.3 Gordon Craig

No obstante que Craig conoció a Appia después de haber desarrollado sus principales ideas respecto a la reorganización escénica, es notable la similitud de sus propuestas. Craig rechaza abiertamente al Realismo por considerarlo solamente una transposición inmediata de lo cotidiano, porque se conforma con ser una descripción, una exposición, en vez de una revelación; porque se priva a sí mismo de reinterpretar y de recrear la vida.

*...es una actitud pasiva ante el mundo. El arte implica al contrario, la actividad creativa de la imaginación.<sup>33</sup>*

Craig propone cambiar de Realismo a Simbolismo porque este último tiene la capacidad de expresar externa -

mente las motivaciones internas del drama. Lo considera la base del arte teatral porque permite una reducción del drama a su realidad esencial.

Craig tiene como propósito lograr la armonía entre todos los elementos del arte teatral, evita mezclar lo orgánico con lo inorgánico y pone de relieve la convencionalidad de cada uno de los elementos estructurándolos nuevamente. No cambia los medios de expresión, sus herramientas son las mismas: la luz, los materiales palpables, los colores, el texto y el movimiento y articulándolos convencionalmente da vida a la idea del autor.

Craig encuentra en la obra dramática misma la fuente de la cual surge su inspiración para planear los decorados. Hace a un lado las indicaciones marginales por considerarlas útiles solamente para el lector común. Después de alimentar su imaginación a través de la obra, elige los elementos escénicos esenciales para expresar los posteriormente de manera simbólica. El propósito de sus decorados es el de expresar visualmente la idea fundamental del drama sin tratar de reproducir museográficamente, sino inventando un espacio único e irrepetible que corresponda a las necesidades de expresión y acción dramáticas y que reflejen el sentido de las palabras, sentimientos y estados de ánimo de los personajes que -

habrán de habitarlos.

*Todo esbozo de Craig es en primer lugar, una composición equilibrada de líneas que de limitan las áreas de juego, las superficies y simplifican los volúmenes. Todo esto permitirá dar al espectador cierta impresión de conjunto.*<sup>34</sup>

La selección y la estilización son para Craig indispensables, por eso es que reduce a sus líneas esenciales los volúmenes y los espacios utilizando al máximo las posibilidades expresivas de los ángulos, las líneas horizontales y verticales y los ritmos y armonías de sus combinaciones.

Una de las características de los decorados de Craig es la proposición de espacios múltiples que permiten el juego simultáneo en varios planos. Este interés no es extraño en una época en que los cubistas trataban de mostrar un objeto desde diferentes puntos de vista. En las estructuras escenográficas de Craig pueden distinguirse dos clases de elementos: por un lado los dispositivos fijos que permanecen a lo largo de la representación y, por otro, paneles móviles que participan en la evolución del drama. Con ambos buscaba proveer simultáneamente a la escena de variedad y unidad ya que los paneles fijos ayudaban a lograr una continuidad y los móviles procuraban

una multiplicidad de áreas de acción.

Las principales investigaciones de Craig tales como el rechazo al realismo, la recuperación de la expresión simbólica, la primordialidad de los elementos visuales y la armonía de los elementos escénicos han repercutido en creadores posteriores del arte teatral. Otro resultado de esta influencia fue:

*El deseo del teatro total dentro de los expresionistas, que hicieron del sonido, la línea, el color y la iluminación, elementos indispensables de la puesta en escena, capaces de revelar la esencia misma del drama. 35*

Craig ha sido también un motivador del trabajo del decorador, pues abrió la posibilidad de buscar a través de su imaginación las formas de expresión que propiciarán la actividad del espectador, invitándolo a participar más de cerca en el fenómeno teatral. Estas teorías fueron llevadas a cabo por constructivistas, futuristas y otros creadores del arte escénico. Meyerhold fue uno de los primeros directores teatrales que pusieron en práctica los principios de síntesis y de convención en los decorados y en la nueva relación arquitectónica entre actores y espectadores.

#### 4.4 El Constructivismo

Como consecuencia inevitable de la revolución, se da en Rusia una revolución artística de la cual participan todas sus manifestaciones. Tanto en la arquitectura como en la pintura, en el cine, en el teatro y en la danza surge una tendencia que va acorde con el nuevo mundo que parece irse gestando y que se definía optimista, constructivo e incluso idealista.

Meyerhold fue uno de los renovadores en el campo teatral. Su concepción dramática, así como sus teorías sobre la puesta en escena moderna, encuentran una solución correspondiente en el movimiento Constructivista.

El Constructivismo se da en Rusia al mismo tiempo que en Alemania surge el Expresionismo. A pesar de su origen ruso, el Constructivismo se extiende por toda Europa en donde adquiere formas de expresión diversas.

Este fue uno de los pocos movimientos cuya existencia no fue efímera y cuya repercusión fue sentida en todas las artes. Contrario a los métodos usados por el Naturalismo y el Romanticismo, podría decirse que en el teatro su tesis se encontraba centrada en una palabra: "funcionalidad". La "practicabilidad" buscada por Appia no puede pensarse como caso aparte. Por otro lado el

cumplimiento de esta premisa es la que origina una serie de cambios en las relaciones preexistentes entre sala y escena.

*Estas ideas extremadamente vanguardistas tuvieron eco en los nuevos conceptos de la arquitectura teatral, la cual desechó la división entre escena y auditorio y la división del auditorio en palcos y balcones que correspondía a la división de clases sociales.36*

Este movimiento se muestra en contra de la ilusión, de la belleza por la belleza y trata que el arte se vuelva tan importante como lo es la ciencia o el trabajo. Por otro lado, busca que los objetos creados por el arte no sean sólo una imitación de objetos reales, sino que tengan una vida autónoma, que sean útiles en sí mismos.

Los adelantos en la ciencia, en la tecnología y en la industria característicos de esta época, tuvieron su aparición en el arte a través de la múltiple utilización de materiales industriales y de las formas geométricas.

El Constructivismo ofreció a Meyerhold la solución a sus requerimientos de establecer una verdadera relación armónica entre todas las partes del fenómeno teatral anteponiendo la funcionalidad a los adornos, mostrando las estructuras sólidas de construcción en vez de

ocultarlas, no creando una ilusión pictórica de perspectiva, sino haciendo palpables los objetos y presentándolos en su volúmen real, en materias sólidas, dando la posibilidad de mostrar el objeto desde varios puntos de vista, estableciendo así, el acuerdo plástico entre el actor y el medio en que éste se desenvuelve.

No cabe duda que sus investigaciones en movimiento rítmico, en el circo y en la biomecánica, tuvieron los mismos principios que tuvo el Constructivismo.

*Mientras que el actor "excéntrico" iba asimilando las técnicas de clowns, stuntmen y artistas del trapecio, los diseñadores de escenarios constructivistas se maravillaban con los elementos escénicos y la utilería del circo.<sup>37</sup>*

Los elementos escénicos constructivistas a veces llegaban al extremo de convertirse en máquinas. Además, en este movimiento se insistía en el uso restringido del color donde predominan los colores neutros puesto que ofrecían una enorme posibilidad de variaciones.

Los elementos más comunes en los escenarios constructivistas eran escaleras, páncoles, biombos, rampas y, en fin, toda clase de objetos cuyos volúmenes pudieran articularse de forma variada y discontinua. Esta discontinuidad escenográfica guardaba una directa relación con la

discontinuidad de la acción dramática que lograba establecer una dinámica mayor en la representación de cuadros escénicos sucesivos y simultáneos.

El Constructivismo va a la par con la idea de estilización y, ambas, con la de la convención. A través de la convención vuelve a establecerse la relación original con el espectador. Ya no se trata de engañarlo con perspectivas u objetos pintados, sino de hacerlo cómplice de un fenómeno que ocurre ante él. Se trata de no permitir que olvide que lo que ve ante sí es una representación llevada a cabo dentro de un lugar destinado específicamente para ello y que éste, está regido por convenciones que buscan el trabajo de su imaginación para que descubra el significado total de una acción dada sólo a través de evocaciones.

El escenario no es para Meyerhold una caja ilusionista, por el contrario, es un espacio cuyo valor está dado por cuerpos vivos y elementos tangibles. Meyerhold proclama:

*Para nosotros la composición es más importante que los bonitos dibujos, florituras y colores. ¡Lejos de nosotros el burgués bienestar pictórico! ¡El espectador de hoy exige carteles! Necesita materiales palpables, necesita el juego de los volúmenes y las superfi-*

El actor también necesitaba de todo esto. El Constructivismo logró que la interpretación no estuviera en contradicción con el medio donde ésta se llevaba a cabo.

Esta forma de dar vida al escenario proporcionaba construcciones de tres dimensiones, además de partes activas útiles para el trabajo del actor, que daban por resultado un ritmo visual determinado por las relaciones que se establecían entre los elementos.

De esta forma, los movimientos de los actores modificaban la escenografía, al mismo tiempo que ésta determinaba sus movimientos. El actor podía poner en contacto su cuerpo con el aparato que lo rodeaba, adquiriendo una gran riqueza en su movimiento. Las plataformas, las escaleras, los módulos y los distintos niveles y alturas se presentaban como un medio destinado a ser dominado por el actor.

La aplicación del Constructivismo en las puestas Meyerholdianas fue múltiple. En algunos casos el área de juego unía la sala y la escena a través de la prolongación del proscenio que acercaba el juego del actor al auditorio. A veces la escenografía se convertía en una gran máquina. En otras, buscaba la evocación de una situación

de manera simbólica. Se llegaron a incluir letreros, pantallas, proyecciones o se llevaban a escena objetos - que, descontextualizados, adquirirían una gran variedad de significados. La escenografía podía contar con diversos elementos que durante la representación cambiaban, modificando la composición y el ritmo espacial. En otras ocasiones se llegó a introducir autos, motocicletas, tractores, radios y teléfonos totalmente reales y su manejo corría a cargo de los mismos actores.

Como puede observarse, el Constructivismo ofreció una variada posibilidad de aplicaciones a la escena. Y lo más importante de esto fue que reordenó los elementos y sus relaciones buscando crear un arte más vital en el que las partes correspondieran al todo armónicamente.

## 5.- LA ILUMINACION

No puede hablarse de un cambio en las relaciones de los elementos del arte escénico sin referirse a la técnica de iluminación. El uso de la iluminación hasta el siglo XIX no había tenido más que un objetivo: hacer visible todo aquello que se presentaba en el escenario

proveer por igual de luz a todas las zonas del espacio. Su papel se encontraba sumamente constreñido ya que de no ser así corría el riesgo de crear un conflicto entre la luz - real del espacio y las luces y sombras fijas pintadas en los decorados. Esto provocaba una disociación entre la atmósfera coloreada e iluminada que buscaba crear la ilusión de realidad y la luz real cuyo único objetivo era hacer visible al actor,

En este momento la iluminación como elemento artístico no aparece dentro de la escena, su función era únicamente cubrir las necesidades de visibilidad inmediatas. Por lo tanto, resultaba un elemento ajeno a la significación total del drama y su presencia era solamente externa.

Cuando el concepto de espacio cambia al introducir a la escena objetos tridimensionales y proponer una relación mucho más vital entre el espacio y el actor, la iluminación existente hasta ese momento se vuelve insuficiente e inexpressiva.

Meyerhold ve en la iluminación un elemento capaz de participar activamente en el desarrollo del drama. No solamente útil para crear la ilusión de una luminosidad - real al reproducir fenómenos naturales proyectados - como era común en esa época - sobre un ciclorama, sino para dar por ella misma, una interpretación de la obra.

Meyerhold estudia las investigaciones que Appia y Craig realizan sobre el elemento luz. Appia piensa que la iluminación debe animar el espacio con juego de luces y sombras mediante la variedad en su intensidad, coloración o dirección. Debe afectar directamente la sensibilidad del espectador. Pretende que la luz adquiera una función tan sugestiva como la del sonido. Appia dice:

*En el teatro ella se convierte en un factor de animación, de sugestión, de evocación de una naturaleza suficientemente semejante a esa de la música, con la cual, aquella muestra una afinidad sorprendente.<sup>39</sup>*

Una vez que la pintura ha salido de la escena, la iluminación se encarga de la creación de atmósferas, de la creación de jerarquías y de la valorización del espacio. Al ser móvil, la iluminación armoniza con el decorado que también cambia constantemente durante la representación. Esta puede comunicar el estado anímico de los personajes o acompañar y subrayar el sentido de la acción.

Uno de los procedimientos que Appia realiza en el uso de la iluminación es el de la proyección. Presenta sobre un ciclorama, mediante juegos de sombras, la imagen de objetos o de efectos tales como la lluvia, fuego o nubes. Esto permite observar no al objeto real, sino sólo

su imagen cuya capacidad de movimiento y expresión puede llegar a ser más grande que la que la que produce la presencia física del objeto.

Appia ve en la iluminación el único medio capaz de proporcionar unidad entre el espacio, la escenografía y el movimiento del actor. Para que esta unidad se lleve a cabo, es necesario que la iluminación sea plástica, de - tal forma que haga resaltar las tres dimensiones de las figuras.

*El nuevo uso de la luz significó un radical aproximamiento hacia las formas plásticas escénicas. En lugar de dibujar la tercera dimensión sobre un telón, Appia quiso poner el movimiento tridimensional de sus actores sobre rampas y plataformas y, así, crear la tercera dimensión al atrapar, tanto al actor como a la escenografía dentro de luces y som -- bras.40*

Craig también encuentra en la iluminación uno de los elementos más poderosos de expresión. Propone que el diseño de iluminación sea realizado con tanto cuidado como lo es el de vestuario o el del decorado. La iluminación no debe ser, por lo tanto, un modelo estandarizado. Cada - obra requiere, dada su particularidad, de un ambiente luminoso único que esté relacionado directamente con los - trazos importantes de la escenificación.

La iluminación aparte de proporcionar belleza, debe participar activamente llevando al espectador impresiones mucho más ricas que las que producen las imitaciones naturalistas de fenómenos reales. Debe formar parte de la composición brindando colores, intensidades y provocando matices en una variedad infinita de ambientes con distintas cargas dramáticas.

Craig descubre la posibilidad simbólica de la iluminación; él, por ejemplo, piensa que a la claridad pueden atribuírsele sentimientos de vida y alegría, mientras que a las sombras, sentimientos de muerte, duda o misterio. El diseño de iluminación debe surgir de la obra misma, de la relación que guardará con la escenografía, el vestuario y el texto; con la intención de la obra y, sobre todo, con el ritmo general del que formará parte.

*La iluminación asegura la fusión de los diferentes elementos del espectáculo, ella es fuente de armonía y de vida.41*

Meyerhold utiliza los avances técnicos y las nuevas posibilidades investigadas por sus contemporáneos. Con la iluminación apoya la distribución espacial cuyas áreas están separadas, propicia distintos niveles y jerarquías de acción. La iluminación se ha convertido en un elemento de cohesión entre el trabajo del actor y la acción -

significativa del decorado. Bañando a ambos los integra en una atmósfera única perfilando sus contornos y silutas y anexando los diferentes ritmos.

Meyerhold retoma de Craig la capacidad simbólica y evocadora de la iluminación para integrarla a los otros medios de expresión en pos de una armonía total.

*El (Craig), funda la eficiencia del espectáculo sobre la armonía profunda de sus diversos materiales: música, texto, el juego del actor, el decorado y la iluminación son una de las voces del coro polifónico que se responde y exalta mutuamente con los demás elementos.42*

## 6.- EL COLOR

Debido al desplazamiento de la pintura por el arte de la configuración plástica tridimensional, la función del color quedó sin precisar. A medida que las ideas de Appia, Craig y Meyerhold se fueron cristalizando, el color encontró una nueva función dentro de la totalidad de los elementos escénicos.

El color real de los objetos reales, o de la pretendida imitación de fenómenos naturales, establecen un desacuerdo entre el movimiento continuo del drama y la

inmovilidad de los colores que atrapan sólo un momento - determinado de la naturaleza de manera estática.

El color debe quedar integrado a la significación de los demás elementos mediante los mismos principios - que rigen a éstos. Puede hablarse de dos tipos de coloración: la material que pertenece a los objetos y la de la iluminación que se produce a través de luces.

Lo que ocurre con la coloración material es que va a ceñirse a la composición del espacio, de tal forma que pueda armonizar con las ideas expresadas. La pieza es la que sugiere, de acuerdo a su espíritu, la evocación de las tonalidades.

El color producido a través de la iluminación es, quizá, el que ofrece mayores posibilidades en su utilización puesto que puede brindar tonalidades variadas y modificar objetos. Da la oportunidad de una expresión - más amplia, como por ejemplo, fuerzas en conflicto, sentimientos, atmósferas y emociones que participan directamente al espectador de lo que ocurre en el drama.

*El cuadro escénico nos debe proponer un conjunto pictórico que armonice con la obra misma. El color moverá al espectador al proveerle una mayor sensibilidad respecto a la significación profunda del drama.43*

El color es un medio de expresión que merece una atención especial en cuanto a su relación con los demás elementos dentro de la musicalidad escénica, dada la notable relación que guarda con la música.

Como ya mencioné al principio de este trabajo, los términos musicales por su precisión de significado se aplican a las demás artes. Pero en el caso del color, es importante hacer notar la estrecha relación que guarda con el sonido.

Esta relación no ha sido descubierta recientemente, por el contrario, data de épocas anteriores a la cultura Griega. Aristóteles ya se había dado cuenta de las analogías entre armonías de color y de sonido. Posteriormente, en el siglo XVI, se trabajó sobre un método que establecía relaciones entre una escala de color basada en principios de las relaciones de la escala musical. Durante el siglo XIX se llevó a cabo el intento de eslabonar los colores del espectro a la escala diatónica musical.

En principio existe una ley física que une al color y al sonido, pues ambos son producidos por fenómenos vibratorios de ondas. La variación de frecuencia y longitud de onda tiene los mismos efectos en el sonido que en el color.

El color rojo, por ejemplo, tiene una frecuencia baja y amplia longitud de onda; se encuentra al extremo menor del espectro y, del otro lado, se encuentra el violeta con alta frecuencia y corta longitud de onda. El sonido a través de estas mismas variaciones estudiadas por la ffsica, varía de tonos graves a agudos.

Así como hay sonidos que por su alta o baja frecuencia son inaudibles para el ser humano, también existen, por las mismas razones, colores invisibles para éste. De la misma manera que un sonido es una octava más alto que otro por tener la mitad de longitud de onda que aquel, - un color de luz, por analogía, será una octava más alto que otro cuya longitud de onda también es la mitad del segundo.

Partiendo del razonamiento anterior, el músicc nor-teamericano James Jeans ha llegado a establecer un cua-dro de las correspondencias entre la escala diatónica musical y la escala de colores del espectro de la siguiente manera:

rojo	-	DO
naranja	-	RE
amarillo	-	MI
verde	-	FA

azul	-	SOL
añil	-	LA
violeta	-	SI

Aunque es posible establecer una relación tan directa como la anterior, se debe tener presente que el alcance perceptual del ojo y del oído son muy distintos, puesto que el oído humano puede percibir hasta once octavas de sonido, mientras que el ojo solamente percibe una octava de luz.

La relación que se establece de un color a otro, o de un sonido a otro es a través de intervalos. Así como la nota DO dista de la nota RE sólo un pequeño espacio, del color rojo al naranja hay también un pequeño intervalo. A medida que las distancias entre dos sonidos o colores se hacen más grandes, el intervalo se vuelve más grande.

De la misma forma que en música se pueden establecer consonancias o disonancias, en los colores, de acuerdo al grado de armonía o discordancia, también es posible distinguirlos. Por ejemplo, el color verde es consonante al color azul, pero disonante al rojo. Entre más pequeños sean los intervalos que separan a dos colores, más armónicos serán, mientras más grandes, más contraste y

disonancia se producirá.

Ya que el color puede provocar efectos tan fuertes como los del sonido, su utilización dentro de la escena debe estar rigurosamente planeada al igual que la música. Sólo así se le podrá dar de nuevo un lugar significativo dentro de los medios de expresión escénica.

## CAPITULO IV

### R I T M O

#### 1.- DEFINICION

En este capítulo toca revisar el último factor constitutivo de la música: el ritmo. La significación de esta palabra es tan amplia que con frecuencia se emplea en referencia a casi cualquier cosa que nos rodee. Hablamos, por ejemplo, de un ritmo al caminar, del ritmo que produce el movimiento de los árboles, del ritmo cíclico lunar y solar e incluso, de un ritmo total del universo. Estos conceptos tienen implicaciones filosóficas. Es evidente.

Como nuestro interés radica en la influencia del ritmo dentro de la musicalidad escénica, es conveniente dirigirnos a la definición precisa que nos proporciona la teoría musical.

*Ritmo es el orden y la proporción con que se agrupan los sonidos en el tiempo.44*

Como ya se ha hecho en los capítulos anteriores, es necesario ampliar esta definición al campo teatral. El

material de la música es el sonido y por eso el ritmo se encarga de la ordenación de sus agrupaciones; en el teatro, el ritmo es también regulador del espacio, de los objetos y del cuerpo humano.

La música, la poesía, la danza, la escultura y la arquitectura están regidas por principios rítmicos. La única diferencia radica en el medio en que el ritmo se materializa: en el tiempo, en el espacio o en el tiempo y en el espacio simultáneamente. En las artes plásticas la percepción ocurre en un instante, mientras que en la música, la percepción se realiza a través de un lapso de tiempo.

Esta aplicación del ritmo a las artes visuales no es nueva en absoluto; basta recordar la amplia significación que este término tuvo en la cultura Griega para probarlo. Además de distinguir ritmos tanto visuales como sonoros, el ritmo indicaba una ordenación determinada de un grupo de objetos en un espacio específico. Es decir, que los griegos distinguían ritmos tanto en estado de movimiento como de quietud.

*Evidentemente cuando los griegos hablan del ritmo de un edificio o de una estatua, no se trata de una trasposición metafórica del lenguaje musical. Y la intuición originaria que se halla en el fondo del descu-*

*brimiento griego del ritmo, en la danza y en la música, no se refiere a la fluencia sino por el contrario, a sus pausas y a la constante limitación del movimiento.45*

Esta visión griega del ritmo resulta útil de conocer, pues bajo esta perspectiva puede concluirse que el ritmo más que un movimiento, es un límite de éste: más que un flujo, es un esquema firme que detiene y regula; ésta capacidad reguladora del ritmo es la que Meyerhold utilizó en sus montajes.

## 2.- EL RITMO ESCENICO

Sería absurdo pensar que hasta el advenimiento de Meyerhold, el teatro careció de un ritmo representacional. Pero entonces, si no fue así, hace falta saber en qué se diferencia el ritmo de las representaciones anteriores a él.

Resulta conveniente tomar como referencia el teatro Naturalista contra el cual Meyerhold se declara. Este estilo teatral quería llevar el ritmo de la vida cotidiana a la escena, hacer una reproducción totalmente fiel. El decorado, la iluminación, el movimiento y hasta el más mínimo detalle y gesto debían estar impregnados de un ritmo real.

Meyerhold, del otro extremo, rechaza esta forma de representación reproductora del arte teatral. El ritmo que él busca establecer en la escena no tiene nada que ver con lo cotidiano; todo lo contrario, es un ritmo - que interpreta de manera más creativa, de tal forma que para él la vida no debe representarse tal cual es en - realidad, sino tal como aparece en nuestras imágenes - oníricas. A través de esta capacidad reguladora que proporciona la música mediante el elemento ritmo, busca dar un nuevo significado a los viejos medios teatrales. No los inventa, sólo los reorganiza.

En el capítulo sobre música ya se ha hablado sobre la influencia que Wagner ejerció sobre Meyerhold con la concepción del teatro sintético, donde la palabra, la - luz, los movimientos, la música y las artes plásticas - debían confluír en escena. Meyerhold se percata que hace falta un elemento que dé unidad a todos estos factores.

Observó que la ópera, aún teniendo en sí misma la concurrencia de la música, la pintura y la palabra, no lograba ser un arte total como podía haber llegado a su poner Wagner y llegó a la conclusión de que era la falta de un manejo preciso y común del ritmo, lo que daba a la ópera la apariencia de un espectáculo desmembrado,

ya que la música interpretada por la orquesta, tenía sólo el papel de servir de fondo a una acción cuyos movimientos eran ajenos al ritmo musical. Los cantantes armonizaban sólo su voz, mientras que su cuerpo, intentando moverse como en la vida real, sólo creaba una sensación de incongruencia.

*...el desacuerdo llega a ser intolerable, de un lado porque existe una desarmonía entre la música y el gesto cotidiano real, mientras que como en las malas pantomimas, la orquesta se limita a un papel de acompañamiento que toca estribillos, retornetos después. [...] en efecto, es absurdo que gentes que se comportan en el escenario como en la vida real, se pongan de pronto a cantar.46*

De aquí se deduce que el ritmo buscado por Meyerhold era esencialmente convencional. El ritmo es como una capa que cubre globalmente al espectáculo. Cada línea, cada color, cada figura, cada acorde musical y cada escena tienen un ritmo propio temporal o espacial.

La unión de estos confiere un ritmo total al montaje que no tiene en lo absoluto rasgos de la vida cotidiana. El público lo recibirá a sabiendas que está presenciando una convención escénica.

La acción reguladora del ritmo sirve al actor como referencia temporal para calcular su interpretación.

Cuando el actor elabora su acción paralelamente al

plano musical, el ritmo le aporta un esquema preciso que por un lado, le ayuda en la creación de su trabajo específico y por otro, le ayuda a limitarse.

*Argumentado en un fondo rítmico de la música, la interpretación vuelve a ser precisa (...). El actor tiene la necesidad del fondo musical para tener en cuenta cómo transcurre el tiempo. (...) ahora bien, nada le ayudará tanto como el fondo musical para reducir voluntariamente su interpretación dentro del tiempo.47*

La fuerza expresiva del ritmo creaba en los montajes de Meyerhold una sensación de movimiento continuo; aún cuando el actor dejara de moverse en escena, la música continuaba la acción llevándola a otro punto de tensión dramática; o cuando ésta dejaba de sonar, un área de penumbra llenándose de luz seguía desarrollando la acción.

La misma escenografía utilizada por el actor se veía impregnada por una vida propia y participaba en una creación constante. Al ser manipulada por los propios actores se transformaba delante de los ojos del espectador, ofreciendo una variada combinación de composiciones plásticas donde la línea y el color se modificaban y alteraban sus relaciones, cambiando de ritmos y articulándolos con los de los actores. En esta clase

de espectáculo la palabra pierde la primacía. Se sacrificaba su significado en favor de su materia sonora para articular con palabras juegos rítmicos auditivos.

El manejo del ritmo que Meyerhold propone tiene otra característica que lo distingue del manejo del ritmo propio del estilo de otros directores: Meyerhold no creaba un ritmo general. Es decir, cada elemento ahora tiene un ritmo propio que puede no coincidir con el del resto. Así, por ejemplo, un juego escénico rítmicamente vibrante, de grandes desplazamientos, saltos y evoluciones, podía ir acompañado de una música monótona, con intervalos de segunda o de tercera. Un texto dramático de fuerte carga emotiva podía ser dicho a través del canto; una escena con música triunfal podía ser iluminada con una luz muy tenue.

Así, mientras el texto daba una determinada cantidad de significado, la música dentro de su propio ritmo aportaba otro, el gesto otro, la composición plástica - otro y de esa forma el todo aumentaba en riqueza.

*El movimiento que engloba la pieza y conduce cada acto, el movimiento que detalla y distingue las escenas del acto, que precisa el diálogo y los monólogos, que está en la base misma de la lógica del texto, que impone y limita el tiempo y la pausa, al movimiento propiamente dicho (desplazamiento en*

el escenario) y que, inspirándose en la palabra y el desplazamiento viene a perfilar las líneas del decorado y a establecer la gama de los colores, ese movimiento no es otra cosa que el ritmo. 48

Este manejo del contrapunto en el ritmo requiere, por su complejidad, de una gran sensibilidad musical y un especial talento para sentir el tiempo escénico de parte del coordinador general de todos estos ritmos. Características imprescindibles que quizá, a falta de ellas, no hubiera sido posible que Meyerhold nos enseñara tanto a través de sus propias experiencias.

## CONCLUSIONES

Por la naturaleza del presente trabajo y, sobre todo por su finalidad, las siguientes conclusiones dejan de ser, a diferencia de los capítulos anteriores, sólo teoría. La investigación expuesta a lo largo de este escrito ha ocupado tan sólo la mitad de mi trabajo. La otra mitad se ha centrado en la experimentación práctica de los aspectos que más llamaron mi atención. Estas conclusiones son, por lo tanto, comentarios relativos tanto al proceso, como al resultado de la puesta en escena de la obra Despertar de primavera de Frank Wedekind.

No está por demás recalcar que el montaje ha tenido como objetivo convertir un texto dramático en punto de partida de un espectáculo cuya característica esencial sea la Musicalidad Escénica. El proyecto es tan ambicioso como parece porque así resulta el hecho de trabajar durante aproximadamente un año las propuestas escénicas que a un gran artista como Meyerhold le ocuparon toda su vida.

Quiero hacer notar que no he pretendido hacer una copia de una personalidad tan singular como fue la de

Meyerhold, ya que de antemano saltan a la vista las circunstancias específicas que nos definen en contextos diferentes. Este trabajo ha sido para mí de gran ayuda en el largo camino que conduce a la definición de la propia personalidad creadora.

Me parece que narrar el proceso de un montaje resulta aburrido y de poca utilidad, sobre todo para aquellas personas que se acerquen a este trabajo sin haber presenciado el montaje. Por este motivo prefiero terminar este trabajo con algunas ideas generales de mi experiencia que puedan ser de utilidad a quienes tengan inquietudes parecidas.

La investigación sobre Musicalidad Escénica puede o no hacerse a partir de un texto dramático. En este caso específico, el texto fue muy importante. En realidad me fue difícil encontrar uno con el cual empezar a trabajar. Me fui dando cuenta que no cualquier texto es susceptible de manejarse en cualquier estilo a riesgo de perder una parte sustancial de su valor.

Con el objeto de tener un especial manejo del ritmo escénico, con frecuencia es necesario adaptar el texto dramático. Estas modificaciones en Despertar de primavera se dieron en varios aspectos. La anécdota básica

mente quedó intacta. Fueron excluidos, tan sólo algunos pasajes que no aportaban demasiado a la trama principal y sobre todo a las ideas que querían ser subrayadas. Algunos personajes secundarios fueron fusionados a otros similares. En otros casos, como ocurrió con el personaje de la mujer de mallas azul celeste, un ser cuya presencia sólo existe a través de la referencia que otros personajes hacen de él, pasó a adquirir corporeidad, y no sólo eso, sino que se transformó en resorte impulsor de la acción. Se convirtió en el símbolo del potencial erótico y sensual al que despiertan los jóvenes al llegar a la adolescencia.

La dinámica rítmica que produce el contrapunto escénico, es decir, la presentación simultánea de acción en distintos planos, debe de ser trabajada desde la planeación de la estructura dramática. Al realizar la adaptación del texto, esto no puede ser olvidado, ya que si la idea del montaje comienza cimentándose en una estructura que no sólo lo sustente, sino que además lo propicie, a partir de este momento los distintos elementos del espectáculo se irán armonizando y adquiriendo unidad. La exclusión de escenas, la trastocación temporal y espacial y la introducción de personajes que se dirijan a este fin, me parece totalmente permisible.

El trabajo de adaptación del texto dramático requiere de un cuidado especial ya que si éste resulta fallido con toda seguridad la totalidad del espectáculo lo será también. En este aspecto, me parece que es difícil establecer puntos de referencia o parámetros. Más bien creo que una adaptación afortunada vendría a depender de la sensibilidad, de la intuición y de los conocimientos teóricos dramáticos que el director tenga en cada caso específico.

Dentro de la Musicalidad Escénica la disciplina Bio mecánica me parece indispensable para los actores. La Biomecánica debería ser el ideal de aquellos que pretenden hacer de la actuación su forma de vida. Dada esta idealidad, su concepción práctica se ha vuelto ambigua. Creo que la forma más indicada para evitar esta ambigüedad es no perder de vista la definición de Meyerhold "el cuerpo entero participa de cada uno de los movimientos".

Las disciplinas mismas que él menciona proporcionan una guía concreta de aquellos aspectos que el actor debe dominar. Un actor tiene la obligación de desarrollar al máximo sus capacidades físicas y mentales; aprender a actuar utilizando solamente su emotividad, su capacidad para entender un texto y su habilidad para ma

tizarlo, aunque son aspectos importantes y difíciles de alcanzar, me parece que es limitar sus posibilidades expresivas. La danza, la acrobacia, la rítmica, la música y el canto, son técnicas que debería poner a su servicio para lograr un desarrollo y mayor conocimiento de su instrumento por entero.

Para el montaje Despertar de primavera, quise trabajar con los pies en el suelo, en este sentido. Después de reunir a los actores con que trabajaría, empecé a buscar el tipo de entrenamiento a que nos someteríamos. De las disciplinas que aborda la Biomecánica, la danza fue una de las que estuvo a nuestro alcance. Algunos de los aspectos que trabajamos a través de ella fueron calentamiento muscular, elasticidad, resistencia física, puntos de equilibrio, centros de gravedad y rutinas de movimientos rítmicos coordinados a una música. Además, grupalmente la investigación se centró en improvisaciones sobre temas musicales, composiciones plásticas a partir de niveles, contrastes, focos de atención y estilización de movimientos.

Por otro lado, como el manejo del ritmo corporal me parece de gran importancia, busqué un sistema a través del cual los actores pudieran trabajar exclusivamente este aspecto. Utilicé un sistema norteamericano de

enseñanza rítmica para actores de teatro musical. Este sistema está dividido en varios niveles de acuerdo al grado de complejidad de los ejercicios. Cada nivel consta de aproximadamente treinta fragmentos musicales diferentes. Cada motivo musical tiene un ritmo y un tiempo diferentes. Los que predominan son los de  $3/4$ ,  $2/4$  y  $4/4$ .

Los tiempos varían de Lento a Allegro. Cada ritmo y tiempo es solfeado corporalmente con movimientos de cabeza, torzo, brazos, piernas o el cuerpo por completo.

Un sistema de esta naturaleza permite observar el grado de arritmia o de ritmia de cada participante. A medida que transcurre el período de entrenamiento los ejercicios van adquiriendo sincronización y precisión.

Cuando los movimientos se volvieron más ágiles, se comenzó a improvisar dentro del ritmo y tiempo determinados por la música, dando por resultado movimientos más libres y espontáneos tanto individual como grupalmente.

A pesar de que el tiempo de entrenamiento (seis meses) fue corto, este sistema rítmico permitió observar resultados en un tiempo realmente muy breve. Estos resultados de inmediato se aplicaron en el montaje propiamente dicho. Fue más fácil ir en busca de una estili

zación, de lograr la síntesis de rasgos característicos de los personajes, economía de los movimientos y de la utilización de todo el cuerpo en la expresión escénica.

Creo que debe evitarse, a toda costa, obligar al actor a realizar movimientos que nada tengan que ver con el contexto de la obra o la intención de los personajes, para mostrar a como dé lugar el poco o mucho avance logrado en los entrenamientos. Y peor aún, llevar a escena sin motivo alguno, los ejercicios realizados como preparación.

En un concierto musical no escuchamos los ejercicios de solfeo o digitación de los intérpretes, sino el máximo resultado de la habilidad individual revertido en una obra específica que interpreta la orquesta. En la orquestación de todos los elementos escénicos debería ocurrir lo mismo.

A cambio de esto, el espacio ofrece al actor la posibilidad de poner en juego sus aptitudes. Por tal motivo el diseño del espacio debe encontrar su solución en la misma concepción que los demás elementos. Así como me parecen indispensables para el actor el conocimiento y dominio de su instrumento, me parece que el director debe poseer conocimientos sobre composición plástica. Si

Él es el encargado de coordinar todos los ritmos que se desarrollan en el escenario, debe saber elegir los objetos, colores e iluminación cuyos ritmos se armonicen con el resto,

El diseño escenográfico dentro de la Musicalidad Escénica tiene que cumplir con varios objetivos. Tiene que ser una plataforma que propicie la acción. Debe capturar, como un bosquejo los trazos más importantes que definan su significado. Debe anteponer la utilidad al ornamento y, sobre todo, debe ser lo suficientemente dúctil para estar al servicio del actor.

En el montaje de Despertar de primavera el diseño escenográfico trató de resolver todos estos requerimientos. Inspirada en los escenarios constructivistas utilizados por Meyerhold, llevé a escena estructuras sólidas y de tres dimensiones con las cuales el actor pudiera enfrentarse. El objetivo era establecer cuerpos tridimensionales que no imitaran una realidad sino que lo fueran en sí mismos, sin olvidar, por otro lado, la relación de significado que debería guardar con el texto. Este problema pudo ser resuelto a través de juegos mecánicos infantiles. Un columpio, una resbaladilla de caracol, un sube y baja y unas estructuras pasamanos fueron los principales elementos escenográficos. El espacio se com

pletó con rampas, cubos y bancos de distintas dimensiones. Casi todos estos objetos podían ser cambiados de lugar alterando así constantemente, las relaciones entre éstos y los actores según las necesidades de cada escena. Con estos elementos eran sugeridas casas, calles, gimnasios, parques, escuelas, bosques y cementerios únicamente a través de líneas simplificadas o de objetos que cambian su significación de acuerdo a la forma en que los actores se relacionan con ellos.

Estos principios constructivistas llevados a escena presentan una inagotable fuente de posibilidades expresivas, pues a través de la evocación que es lograda con los elementos manejados, el público es capaz de captar y aún de completar con su imaginación los lugares que le son propuestos.

En este tipo de espectáculo el actor requiere del contacto con su medio desde el primer momento, pues para llegar a dominarlo debe probar el mayor número de posibilidades que ese espacio le ofrece y aprender a sentir que todo aquello que lo rodea está comunicándose con el público tan directamente como él.

Para poder ampliar los planos de acción no deben perderse ninguna de las tres dimensiones del espacio.

En Despertar de primavera estaba ocupado el escenario propiamente dicho, la parte posterior a éste en un nivel superior y la parte anterior al escenario a un nivel de altura más bajo. Cuando son ocupados no sólo el largo y el ancho de un escenario, sino también su altura, el volúmen se presenta como una dimensión de gran fuerza. No debe desperdiciarse inconscientemente ningún resquicio de la escena. Hay que estar lo más cerca y lo más lejos, lo más alto y lo más bajo, lo más concentrado a los lados y al centro del público.

Cuando los niveles de acción permiten su uso simultáneo, pueden decirse distintas cosas de un suceso al mismo tiempo, o ver a dos personajes viviendo un momento de manera distinta, apreciar movimientos, cadencias y ritmos diferentes en una dinámica única.

Para lograr lo anterior los juegos de luz y de sonido brindan una gran ayuda. Cuando tenemos ante nosotros dos escenas desarrollándose simultáneamente, la luz puede indicarnos cual de las dos es la de mayor importancia.

Es increíble la forma en que la iluminación puede llamar nuestra atención. Si con unos cuantos reflectores y la combinación de tres o cuatro colores se consigue conformar matices, intensidades, ambientes, -

estados de ánimo o delimitar áreas, qué no podrá lograrse con un buen equipo de iluminación.

Tanto la iluminación como el espacio, como el texto y el trabajo del actor deben, en la musicalidad escénica, estar totalmente vinculados con la música.

Es indispensable que el director tenga conocimientos musicales, no sólo en cuanto al manejo del ritmo, del cual ya se ha hablado bastante. Es muy importante que tenga un buen oído musical, que sepa distinguir las distintas tesituras con las que está trabajando, que sepa qué es lo que un determinado instrumento, o un tiempo específico pueden significar al unirse a los elementos restantes de expresión escénica.

En este montaje fue necesario determinar el efecto o labor que tendría la música, puesto que al trabajar con el compositor hay que transmitirle estas ideas lo más claramente posible. En mi caso, con mis limitados conocimientos musicales, ya era posible comunicarse con él. Cuando él proponía un motivo musical para alguna escena, me daba cuenta si nos habíamos entendido. En gran número de los casos coincidíamos de manera sorprendente. En otros, había que proponer nuevos temas, cambios de ritmo, cambios de tono o de armadura hasta

que ese trozo coincidiera con la idea plástica de la escena.

Estos temas aceptados eran de inmediato puestos al alcance del actor para trabajar con ellos. A veces la música reforzaba el movimiento, otras lo originaba, se determinaban mutuamente en el tiempo. Ambos, trabajados paralelamente, se fueron definiendo a medida que las escenas se iban puliendo.

La música funcionó como un puente entre las demás partes del espectáculo. Con su propio lenguaje aportaba información al todo, contrastando u opinando sobre la acción, repitiendo fragmentos en distintas escenas y momentos dramáticos, aportando cada vez algún nuevo elemento a manera de leitmotif, evocando imágenes, provocando asociaciones o exteriorizando el estado interior de los personajes. El valor de la música es incalculable en el teatro, por eso creo al igual que Meyerhold, que los directores deberían preocuparse por conocer este idioma universal.

El trabajo sobre Musicalidad Escénica es, como dije al principio, muy ambicioso, pero a pesar de las limitaciones de este proyecto, los resultados escénicos me parecen importantes. Creo que es de gran utilidad

aprender a trabajar con actores, bailarines, músicos, escenógrafos y técnicos traduciendo a cada disciplina específica la labor que cada uno desempeñará dentro de la puesta en escena.

Estoy convencida que las propuestas de Meyerhold dentro de la Musicalidad Escénica son fuente de apertura y enriquecimiento para el arte teatral.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- 1.- Verónica Volkow, "Meyerhold y su momento histórico",  
Revista Escénica p.35
- 2.- Vsevolod Meyerhold, Teoría Teatral, p.146
- 3.- Idem,
- 4.- Ibidem, p.58
- 5.- Francisco Moncada, Teoría de la música, p. 19
- 6.- Vsevolod Meyerhold, Textos teóricos, Nota preliminar.
- 7.- Vsevolod Meyerhold, Teoría Teatral, p.190
- 8.- Emily Jacques-Dalcroze, Gimnástica Rítmica, Estética e Musicale, p. 262  
"Se l'espressione di tali sentimento, non ha un'azione diretta sulle nostre facoltà sensitive e non stabilisce un movimenti di ravvicinamento fra i ritmi corporali, - fra la loro forza espulsiva e la nostra sensibilità, la nostra esteriorizzazione plastica diverrà una semplice imitazione."
- 9.- Ibidem, p.271  
"L'aritmia dunque proviene della mancanza de armonia e di coordinazione fra la concezione del movimento e la sua realizzazione e dal disordine nervoso che, in

alcuni casi, è la conseguenza di questa disarmonia, ed in altri la provoca."

10.- Ibidem, p.263

"Abbiamo detto spesse volte, eche non si può giudicare la Ritmica dall'osservare i movimenti ch'essa suggerisce agli allievi, La Ritmica infatti è una esperienza essenzialmente personale. La Plastica animata è un'arte perfetta ai cui le manifestazioni si indirizza no direttamente agli occhi di un pubblico, pur essendo direttamente sentiti dagli esecutori. Le impressioni - del "Ritmico" possono agire per irradiazione su alcuni spettatori particolarmente sensibili "all'emozione del movimento"; mentre il "Plastico" si studia de farli - sentire dall'intero pubblico."

11.- Ibidem, p. XV

"Sarà la musica che compirà il miracolo di raggruppare questa folla, di dissociarla, di animarla ed ezi<sup>and</sup>o de calmarla, di "instrumentarla" e di "orchestrala" secondo i principii di una ritmica naturale."

12.- Ibidem, p.268

MUSICA

PLASTICA ANIMATA

Elevazione dei suoni.....	Posizione e orientazione - del gesti nello spazio
Intensità del suono.....	Dinamismo muscolare
Timbro.....	Diversità nelle forme corporali (sessi)
Durata.....	Durata
Misura.....	Misura
Ritmica.....	Ritmica
Silenzio.....	Arresti
Melodia.....	Succezione continue di movimenti isolati

Contrappunti.....	Movimenti opposti
Accordi.....	Determinazione di gesti <u>asso</u> ciati (o gesti di gruppi)
Succezioni di armonie.....	Su- <u>ce</u> zioni di movimenti <u>asso</u> ciati (o di movimenti in gr <u>u</u> ppi)
Frasi.....	Frasi
Costruzione (forma).....	Distribuzione dei movimenti nello spazio e nella durata
Orchestrazione. (verdi. tim. - bro).....	Contrasti e combinazioni di forme corporale variati ( <u>se</u> ssi)

13.- Eyre Methuen, Meyerhold on theatre p.198

"...the task of the actor is the realitation of a specific objctive, his means of expression must be eco  
nomical in order to ensure that precision of movement which will facilitate the quickest realization of the ob  
jetive."

14.- Ibidem, p.199

"Since the art of the actor is the art of plastic forms in space he must study the mechanics of his bo -  
dy. This is essential because any manifestation of a -  
force (including the living organism) is subject to constant laws of mechanics (and obviously the creation by the actor of plastics forms in the space of the sta -  
ge is a manifestation of the force of the human orga -  
nism)."

15.- Vsevolod Meyerhold, Teoria Teatral, p.139

16.- Odette Aslan, El actor en el siglo XX, p.150

17.- Vsevolod Meyerhold, Teoria Teatral, p. 156

18.- Francisco Moncada, Op. Cit., p.19

19.- Ibidem, p. 107

20.- Jaeger Werner, Paideia, p.163

21.- Stanley Sadie, The new grove of music and musician, p.18

"He does not allow the "dramatis personae" to become independent but continually interrupts them with his own comments..."

22.- Ibidem, p. 121

"...a melody is 'infinite' if it avoids, or bridges, caesuras and cadencies."

23.- Edward Dannreuther, Richard Wagner, his tendencies and his theories p. 39

"And we are constrained to admit the incapacity of music unaided by the other arts to construct the drama out of its own means and to assert for the future that music must forego part of its pretensions and in case of dramatic necessity merge its individuality in the great end of all the arts combined: the drama."

24.- Vsevolod Meyerhold, Teoria Teatral, p,52

25.- Ibidem, p,196

26.- Ibidem, p.154

27.- Odette Aslan, Op. Cit., p, 151

28.- Denis Bablet, Le decor de theatre, p.126

"La réalité d'un objet ne réside pas dans sa figuration plus ou moins habile, mais dans son volume, son poids, sa matière."

29.- Ibidem, p.175

"Le corps de l'homme et les accessoires -tables, chaises, lits armoires- ont trois dimensions. Donc au théâtre, où l'acteur est l'objet principal, il faut - avoir recours aux trouvailles de l'art plastique et non de la peinture."

30.- Ibidem, p.243

"Le théâtre moderne cherche à nous donner l'illusion de la réalité, c'est-à-dire à reproduire les objets et leurs rapports tels que nous avons l'habitude de les percevoir, le monde extérieur des choses, telles qu'elles s'offrent à la vision commune. Une telle recherche est en soi condamnable, car elle est antiartistique."

31.- Edward Braun, The theatre of Meyerhold, Revolution in the modern stage, p.176

"The plasticity required by the actor aims at an entirely different effect: the human body does not seek to produce the illusion of reality since it is itself reality. What it demands of the décor is simply to set in relief this reality."

32.- Denis Bablet, Op. Cit., p.259

"...une mobilité du décor qui s'adapte à la variabilité des rapports, des proportions existant entre le texte poétique et le texte musical, entre l'expression exclusivement intérieure et celle qui se répand au dehors, entre les durées, les intensités, les sonorités'".

33.- Ibidem, p. 293

"...il est passivité devant le monde. L'art implique au contraire l'activité créatrice de l'imagination,"

34.- Ibidem, p. 307

"Toute esquisse de Craig est d'abord une composition équilibrée de lignes qui délimitent des aires de jeu, des surfaces et des culumes simplifiés, et qui permettent de donner au spectateur une certaine impression d'ensemble."

35.- Ibidem, p.332

"Désir de théâtre total aussi chez les expressionnistes qui feront du son, de la ligne, de la couleur et de la lumière autant d'éléments "mitsplien" de la mise en scène, capables de "révéler" l'essence même du drame."

36.- Zepobiusz Strzelecki, Plska plastyka teatralna,

p.7

"These extremely avant-garde ideas were echoed in new concepts of theatre architecture which did away with the partition between stage and auditorium and the division of the auditorium in to stalls, boxes and balcony which corresponded to the class division of the society."

37.- Denis Bablet, Revolution in stage design of the XXth century, p.107

"While the "eccentric" actor was assimilating the techniques of clowns, stuntmen and trapeze artist the constructivist stage designer, was enchanted with the scenic elements and properties of the circus,"

38.- Vsevolod Meyerhold, Teoria Teatral, p.170

39.- Denis Bablet, Le décor de théâtre, p.261

"Au théâtre elle devient un facteur d'animation, de suggestion et d'évocation d'une nature assez semblable à celle de la musique avec laquelle elle présente une afinité mystérieuse,"

40.- Kernolde R., Invitation to the theatre, p.446

"The new use of light meant a radically new approach to the plastic form of the stage. Instead of drawing the third dimension on back drop. Appia wanted to set his actor moving in three dimensions on ramps and platforms and to create the third dimension by catching both actor and the plastic setting in highlights and shadows."

41.- Denis Bablet, Op. Cit., p.261

"La lumière assure la fusion entre les différents éléments du spectacle, elle est source d'harmonie et de vie."

42.- Ibidem, p.312

"Il fonde l'efficacité du spectacle sur l'harmonie profonde de ses divers matériaux. Musique, texte, jeu de l'acteur et lumière ont autant de voix d'un chœur polyphonique qui se répondent et s'exaltent mutuellement."

43.- Ibidem, p.308

"...le tableau scénique doit nous proposer un ensemble coloré qui s'harmonise à l'œuvre même. Leur agir sur le spectateur en le rendant plus sensible à la signification profonde du drame."

44.- Francisco Moncada, Op. Cit., p.19

45.- Jaeger Werner, Op. Cit., p. 127

46.- Vsevolod Meyerhold Teoria Teatral, p.152

47.- Ibidem, p.130

48.- Odette Aslan, Op. Cit., p. 63 (Pitoeff Georges, Le rythme, p. 303)

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- 1.- Aslán, Odette, El actor en el siglo XX, España,  
Edit. Gustavo Gili, S.A., 1979. 361pp.
- 2.- Bablet, Denis, Le décor de Théâtre, Paris, Edit.  
du centre National de la Recherche Scientifique.  
1965. 443pp.
- 3.- Bablet, Denis, Revolution in the stage design of  
the XXth century, Paris, Leon Amiel Publisher,  
1977. 342pp.
- 4.- Bablet, Denis, The theatre of Edward Gordon Craig,  
Trad. Daphne Woodward, London, Edit. Eyre Methuen,  
s/f. 240pp.
- 5.- Braun, Edward, The theatre of Meyerhold, Revolution  
on the modern stage, London, Edit. Eyre Methuen,  
1979. 299pp.
- 6.- Dannreuther, Edward, Richard Wagner, his tendencies  
and his theories, London, Edit. Augener & Co.  
1973. 108pp.
- 7.- Hesse, José, Breve historia del teatro soviético,  
España, Alianza editorial. 1971, 186pp.
- 8.- Jacques-Dalcroze, Emily, Gimnástica, Rítmica, Este-  
tica e Musicale, Italia, 1970. 265pp.

- 9.- Kernolde, R. George, Invitation to the theatre, USA Edit. Harcourt, Brace & World, 1967. 677pp.
- 10.- Lael, J. Woodbury, Mosaic Theatre, USA? Cataloging in publication, Library of Congress. 206pp.
- 11.- Litovsky, A., El circo soviético, Trad. F. Pita Moscú, Edit. Progreso, 1975, 209pp.
- 12 Methuen, Eyre., Meyerhold on theatre, Translated and edited by Edward Braun, New York, Edit. Hill and Wang, s/f. 336pp.
- 13.- Meyerhold, Vsevolod, Textos Teóricos, Vol I y II Trad. José Fernández, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972, 341pp.
- 14.- Meyerhold, Vsevolod, Teoría Teatral, Trad. Agustín Barreno, España, Edit. Fundamentos, s/f, 224pp.
- 15.- Mitland, Graves, The art of color design, USA, Edit. Mc. Graw Hill Book Company, 1957. 438pp.
- 16.- Moncada, García Francisco, Teoría de la música, México, Edit. Framong, 1977. 299pp.
- 17.- rischbieter, Art and stage in the 20th century, New York Edit. Graphic Society, s/f 106pp.
- 18.- Rivas, García, Actividades musicales preescolares, México, Edit. Kapeluz Mexicana, 1982. 241pp.

- 19.- Stanley, Sadie, (ed) The new grove dictionary of music and musician, Washington DC. s/f, 838pp.
- 20.- Werner, Jaeger, Paideia, México, FCE, 1980. 1150pp.
- 21.- Zepońiusz, Strzelecki, Polska Plastyka Teatralna, Poland, Pastwowy Instytut Wydawniczy, 1963. 208pp.

## HEMEROGRAFIA

- 1.- Volkow, Verónica, "Meyerhold y su momento histórico" en Escénica Revista teatral, 1a. época, No. 1 México, UNAM, Mayo 1982
- 2.- Law, H. Alma, "El estupendo cornudo" y "La Biomecánica", en Escénica, Revista teatral, 1a. época, No. 3 México, UNAM, Mayo 1983.

# I N D I C E

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I LA PARTITURA ESCENICA.....	7
CAPÍTULO II MELODÍA-ACTOR.....	13
1.- Definición.....	13
2.- Jacques-Dalcroze, La rítmica y la plástica animada.....	16
3.- La Biomecánica.....	22
CAPÍTULO III ARMONIA-ELEMENTOS ESCENICOS.....	29
1.- Definición.....	29
2.- La música.....	31
2.1 Richard Wagner.....	31
2.2 Meyerhold, utilización musical.....	35
3.- El texto dramático.....	39
4.- El espacio escénico.....	41
4.1 Antecedentes.....	41
4.2 Adolph Appia.....	44
4.3 Edward Gordon Craig.....	48
4.4 Constructivismo.....	52
5.- La iluminación.....	57
6.- El color.....	62
CAPÍTULO IV RITMO.....	68
1.- Definición.....	68
2.- El ritmo escénico.....	70

CONCLUSIONES.....	76
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS.....	88
BIBLIOGRAFÍA.....	95
HEMEROGRAFÍA.....	98
INDICE.....	99