



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 18 - Instituto Nacional del Teatro - Septiembre 2009

Presencia de
VSEVOLOD MEYERHOLD

INDICE

- | | | |
|-----------|-------------|--|
| 1 | <i>p/ 4</i> | FRANCISCO JAVIER
Supervivencia de Meyerhold |
| 2 | <i>p/12</i> | ESTELA CASTRONUOVO
Una época convulsionada |
| 3 | <i>p/17</i> | LILIANA LOPEZ
El precio de la ruptura |
| 4 | <i>p/23</i> | DANIELA BERLANTE
Vsévolod Meyerhold:
Uno hombre escindido |
| 5 | <i>p/28</i> | ADRIANA CARRIÓN
El artista de la mirada |
| 6 | <i>p/35</i> | MARÍA ROSA PETRUCCELLI
Una mirada intercultural
a la biomecánica de Meyerhold |
| 7 | <i>p/41</i> | NORMA ADRIANA SCHEININ
Meyerhol en el umbral del tiempo |
| 8 | <i>p/53</i> | ORENCIA MORENO CORREA
Influencias de la cultura española |
| 9 | <i>p/58</i> | ANA SEOANE
El vanguardista eterno |
| 10 | <i>p/62</i> | LITA LLAGOSTERA
La dama de las camelias:
Punto de partida para reflexionar |
| 11 | <i>p/68</i> | JULIA ELENA SAGASETA
Meyerhold: anticipaciones,
recorridos, encuentros |

AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta de la Nación

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretario de Cultura

Sr. Jorge Coscia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Raúl Brambilla

Secretaría General: José Kairuz

Representante de la Secretaría

de Cultura: Claudia Caraccia

Representantes Regionales:

Armando Dieringer (Noreste), José Kairuz (Noroeste),

Carlos Abdo (Centro-Litoral), Pablo Bontá (Centro),

Maximiliano Altieri (Patagonia),

Ana Lía Martín De Fuenzalida (Nuevo Cuyo)

Representantes de Quehacer Teatral Nacional:

Beatriz Lábatte, Gladis Contreras,

Mónica Leal, Alicia Tealdí

AÑO V – N° 18 / SEPTIEMBRE 2009

CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes - PIXELIA

Edición Fotográfica

Magdalena Viggiani,

Ilustración de Tapa

Oscar "Grillo" Ortiz

Distribución

Teresa Calero

Colaboran en este Número

Francisco Javier, Estela Castronuovo, Lilita López,

Daniela Berlante, Adriana M. Carrión,

María Rosa Petruccelli, Norma Adriana Scheinin,

Orencia Moreno Correa, Ana Seoane,

Lita Llagostera, Julia Elena Sagaseta.

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 piso 7

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar

editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

El Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA prosigue desarrollando su política de investigación en el campo del espectáculo teatral y su carácter performático. En los últimos Encuentros de Estudiosos del Teatro –organizados por el Instituto–, se analizó la obra de dos grandes creadores de la escena moderna: Grotowski y Meyerhold.

Un Cuaderno editado por el Instituto Nacional de Teatro dio cuenta de los trabajos sobre Grotowski; un segundo Cuaderno se hace eco ahora de las reflexiones llevadas a cabo en torno de la actividad creadora de Meyerhold. En ambos casos, se exploró el complejo material que estos teatristas nos han legado no exclusivamente en su aspecto histórico sino más bien como posible apertura del proceso creador de los teatristas de hoy.

SUPERVIVENCIA DE MEYERHOLD

El Cornudo Generoso *

Por Francisco Javier

PRIMER TIEMPO

En 1987 recibí una nota de la revista **Etudes Littéraires** de la Universidad de Laval, de Montréal, Canadá: se me pedía que enviara un artículo crítico sobre la influencia de Meyerhold en el teatro argentino de los últimos años, artículo que integraría el número 20 de la revista cuyo título sería **Pionniers russes de la scène et de l'écran**. Recuerdo que me puse en contacto con mis colegas directores de teatro y a todos les hice las preguntas del caso. Nadie reconocía haberse interesado especialmente por el tema. Jaime Kogan se rió y me dijo: “que yo sepa, el único que estudió la obra de Meyerhold e intentó llevarla a la práctica, fuiste vos”; en los espectáculos de Los Volatineros había mucho de Meyerhold. Interrumpí mi búsqueda e informé a mi vez a la dirección de la revista lo infructuoso de mis gestiones. La respuesta me puso en un serio compromiso: “Haga el artículo sobre su experiencia Meyerhold”. Este es el origen del artículo que apareció en la revista **Etudes Littéraires** con el título **L'influence de Meyerhold sur les mises en scène que j'ai faites avec Los Volatineros**. Uno de los párrafos se titulaba **Sur les traces de Meyerhold**, es decir **Tras las huellas de Meyerhold**. Traducido al castellano, fue publicado por la revista **Espacio**, que dirigía Eduardo Rovner, en el número del 6 y 7 de abril de 1990. En este trabajo yo hacía un relevamiento de los recursos escénicos que -según los libros- había creado Meyerhold y trataba de dilucidar si alguno de esos recursos aparecía claramente en los espectáculos de Los Volatineros dirigidos por mí.

Es el momento –tengo el artículo en cuestión ante los ojos– de preguntarme de dónde había tomado mi conocimiento de la obra de Meyerhold. En los comienzos de mi actuación en el Teatro Independiente, en el inicio de los años 40, la escena argentina se hallaba completamente dominada por la figura y la obra de Stanislavski. Mal o bien, todo el mundo juraba por el genial maestro ruso. Fue a la actriz y maestra Galina Tolmacheva a quien, en esos años, oí mencionar el nombre de Meyerhold. Retuve un dato importantísimo: Meyerhold había sido uno de los alumnos dilectos de Stanislavski; esto ya le confería toda legitimidad.

En 1957 me instalé en París para estudiar dirección teatral, avalado por una beca del gobierno francés. En el medio en que me movía –El Teatro Nacional Popular, que dirigía Jean Vilar- no oí hablar de Meyerhold, pero en las librerías especializadas de la ciudad se podía localizar algún libro que ofrecía datos sobre el gran creador ruso. En un cuaderno que aún guardo, con el título **Meyerhold**, reconozco algunas frases que pertenecen a **Souvenirs et notes de travail d'un acteur**, de Charles Dullin -publicado en París en 1946-, pertenecientes al capítulo titulado **Rencontre avec Meyerhold** (en 1931, Meyerhold había presentado en París **El bosque** y **El inspector**). Me divierte comprobar qué es lo que me había interesado conservar en ese momento de lo escrito por Dullin, quien había dicho que Meyerhold se permitía modificar el texto de Gogol en función de la puesta en escena, avasallaba la propiedad intelectual; y desdeñaba el efecto ilusorio que provoca el telón cerrado cuando

* Según varios documentos, **El cornudo generoso** es el nombre con que Meyerhold habría sustituido el nombre original de la obra de Ferdinand Crommelink: **El estupendo cornudo**, en francés: **Le cocu magnifique**. Este cambio habría obedecido al hecho de que Meyerhold buscaba subrayar el extraño y tortuoso proceder de Bruno, su carácter grotesco, sus actitudes destinadas a despertar la comicidad y eliminar cualquier connotación erótica.

el público entra a la sala. Imagino que estas ideas me habrán parecido tan irreverentes como suponía que le habrían parecido a Dullin.

Otro apunte consigna algunos datos que alguien me habría dado sobre Nina Gourfinkel y sus trabajos sobre Stanislavski y Meyerhold. Relacionado con este último, encuadré la expresión “teatro teatral”. Del libro de Gourfinkel sobre Stanislavski, publicado en 1955 en París, transcribí a mi cuaderno el siguiente párrafo: “Después de la Revolución, pasando a posiciones estéticas no-figurativas, y confundiendo extremismo artístico con política, Meyerhold elaboró la biomecánica, el estilo “construccionista” llamado “fábrica” y ocupó un lugar preponderante en el movimiento teatral”. Sin duda, estas noticias sobre Meyerhold fueron inquietantes para mí; el cuaderno y las notas lo atestiguan. Así tomé contacto por primera vez con la obra de Meyerhold.

Cuando regresé a Buenos Aires, en 1961, estaba profesionalmente comprometido a proseguir poniendo en escena las obras de Eugène Ionesco, que había traducido y cuyos derechos Ionesco me había cedido, para el caso, **Les chaises** y **Amedée ou Comment s'en débarrasser** (en los años '50 había montado **La lección** y **Jacques ou la soumission**, así como obras de Jean Tardieu y de Romain Weingarten). Estas obras, inscriptas en la línea del llamado *Teatro del Absurdo*, exigían en cuanto a su eventual puesta en escena una metodología de trabajo que se apartaba del “sistema Stanislavski”.

El recuerdo de aquellos esporádicos contactos con la obra de Meyerhold se cruzó en mi camino. Me daba cuenta de que había algo que parecía establecer borrosos vasos comunicantes entre tan diferentes concepciones teatrales. Pasarían todavía algunos años antes de que llegara a percibir que esa relación respondía a un particular enfoque de la creación artística que ya se denominaba por entonces “expresionismo” y “abstracción”.

Cuando, en 1974, inicié mi tesis de doctorado en la Sorbonne, mi director sugiere que se hagan investigaciones individuales sobre los grandes crea-

dores teatrales de finales del siglo XIX y el siglo XX, investigaciones de las que debíamos dar cuenta en clases públicas, y distribuye una lista en la que figuran Adolphe Appia y Vsévolod Meyerhold. Y son estos los creadores que elijo para llevar a cabo mi investigación.

En la Biblioteca del Arsenal de París empiezo a realizar un estudio sistemático de la obra de Meyerhold en su doble vertiente: sus concepciones teóricas y las prácticas de actuación con sus actores y sus espectáculos. Cuento para ello con algunos libros, pero sobre todo, con una entrevista que me concede Denis Bablet, el gran estudioso del teatro, quien prepara un trabajo sobre Meyerhold, que será publicado en **Les voies de la création théâtrale** unos años después. Me doy cuenta de que estoy ante la obra de uno de los grandes creadores de la escena del mundo de Occidente.

Trato de explicarme cuál es la concepción del teatro que Meyerhold propone con su extensa producción y, sobre todo, cómo esa concepción puede enriquecer mi necesidad de transitar nuevos caminos en la creación teatral.

Todas las lecturas que voy realizando intensifican mi interés. En la Biblioteca del Arsenal tengo a mi alcance fotos y algunas descripciones de sus espectáculos; resulta difícil imaginar cómo habrán sido realmente. Es verano en París. Meyerhold habrá ensayado muchas veces con menos de 20 grados bajo cero en los tumultuosos tiempos de la Revolución Bolchevique. Recuerdo vagamente la nota sobre Meyerhold en el libro de Gourfinkel dedicado a Stanislavski, en la que el autor menciona la muerte de Meyerhold, confinado en una prisión, y el salvaje asesinato de su mujer.

SEGUNDO TIEMPO

¿Qué habrá significado exactamente para Meyerhold la expresión *convención conciente*? ¿Qué podría significar para él? Según parece —es lo que uno puede leer y releer— concebía la obra de arte como un objeto altamente artificial que, en cuanto a la especificidad, se distancia de un objeto tomado de la naturaleza.

En el arte todo es convención, hay convenciones que derivan del objeto artístico mismo y de su naturaleza,



Vsévolod Meyerhold



Escena de "El cornudo generoso"

y hay convenciones que emergen de la intención del artista de reforzar esa convención y de dar a luz un objeto nuevo, caracterizado por la trasgresión de normas expresivas preestablecidas, trasgresión que altera y desequilibra la forma, el lenguaje específico del objeto artístico.

El objeto artístico es siempre convencional, pero hay casos en la historia del arte en que el objeto artístico es doblemente convencional. En el terreno de las Artes Plásticas, de esto hablan las obras que fueron denominadas manieristas (una reformulación rebelde respecto de las normas imperantes durante el Renacimiento), lo mismo que aquéllas que reclaman para sí el nombre de expresionistas (en ellas, la pasión creativa violenta la forma). En esta segunda categoría, pienso, se inscribe la obra de Meyerhold, y es por eso que nos resulta tan atractiva y tan única, porque se ubica, nos guste o no, en el límite de lo históricamente permitido y, al mismo tiempo, en el centro de la trasgresión fenoménica.

Si pensamos el espacio donde se desarrollan sus

espectáculos —uno de los ejemplos paradigmáticos es **El cornudo generoso**—, nos damos cuenta de que Meyerhold toma las imágenes tridimensionales que propone el autor (el ámbito en el cual se desarrollan las acciones) y las desnuda en cuanto a su aspecto aparental y, según un procedimiento que explicaría muy bien Mondrian muchos años después, va haciendo emerger su estructura arquitectónica. No una estructura esquelética, pasiva, inerte, sino una estructura que exhibe sus nervios, sus centros vitales, que se mantienen natural y estrechamente unidos a la realidad cotidiana de la que fueron extraídos.

Me parece oportuno empezar este estudio con una indagación sobre el espacio teatral creado por Meyerhold, porque es el lugar, el ámbito que contendrá el espectáculo, y le conferirá características definitorias.

El espacio teatral en el que Meyerhold instala **El cornudo generoso** responde a la vieja convención —una sala a la italiana, con un alto palco escénico que afecta las dimensiones de un cubo. Apartándose del esquema tradicional —con sus laterales y alturas que hacen suponer que el espacio ficcional continúa más allá de la visión del espectador—, instala una máquina, un gran aparato completamente exento, que empieza y termina allí, ante los ojos del espectador. Nada disimula la exhibición descarnada del molino campesino que propone el autor de la obra, Ferdinand Crommelink, su arquitectura profunda y sus nervios y articulaciones que se corresponden con las acciones reales (puerta giratoria, hélices que giran en sentidos contrarios y a diferentes velocidades, plataformas en distintos niveles, rampas y escaleras). Es un objeto real, artificial, practicable, pero tan fortalecido por su propio peso material que hace presente con gran fuerza la voluntad de crear una tangible convención diferente, la existencia indiscutible de esa convención consciente.

Con nuestros ojos e ideas de hombres del siglo XXI podemos decir que todos aquellos espectáculos que se ven instalados en espacios altamente convencionales —en relación con los espacios tradicionales que llamamos a la italiana, a los que estamos largamente habituados— pueden ser vistos como espacios que

responden al concepto de convención conciente. En parte, opino que es así, pero en cuanto se analiza la situación, aparece una diferencia capital: en el segundo caso, la convencionalidad es accidental, el espacio y sus características, diríamos extrateatrales, se impone a los creadores del espectáculo -no queda otra posibilidad- y, en general, los restantes lenguajes del espectáculo no siguen la misma tendencia; Meyerhold dispone de un teatro altamente adecuado para instalar un espectáculo a la manera tradicional, según la convencionalidad tradicional, pero elige el camino de violentar esta tradición para imponer al espectador la excentricidad de una concepción teatral que abarca todos los lenguajes que aparecen en escena.

Cabe preguntarse por qué Meyerhold invitó a una artista tan definida en cuanto a su concepción de las artes plásticas —que no era escenógrafa- a crear el dispositivo escénico de **El cornudo generoso**. Ljubov Popova integraba el grupo de artistas que fueron denominados constructivistas.

En lo que se refiere a los conceptos claramente enunciados por Meyerhold, se impone enfrentar ahora el concepto de la biomecánica. ¿Qué resumía para Meyerhold esta simpática palabra? El abordaje no parece difícil. El término derivaría de un hecho que hoy asume el carácter de una esclarecedora anécdota. Meyerhold había visto en una fábrica cómo trabajaba un obrero que cumplía con una tarea sistemática al colaborar con muchos otros obreros en la confección de un objeto industrial, el cual, gracias al aporte de cada obrero, se estaba conformando pieza a pieza, a medida que se desplazaba sobre una cinta sin fin. Cada obrero realizaba precisos movimientos, con un ritmo que se ajustaba al ritmo general, ritmo que no podía ser alterado, so pena de perjudicar el trabajo de todos: la cadencia —como una cadencia musical- dominaba el conjunto. Según se dice, Meyerhold vislumbró entonces el trabajo del actor como un juego altamente preciso que integra una secuencia —en tiempo y espacio— que no puede ser alterada. Por otro lado, era la concreción en el escenario de una actividad proletaria, tal como podía encerrarla un

hombre de la Revolución de Octubre. En su búsqueda de un arte teatral que rehuyera todo esteticismo y que respondiera a los ideales de la Revolución, Meyerhold iría hasta vestir a los actores con ropa que no hablara de la situación de los personajes sino de la situación del actor proletario. De acuerdo con estos conceptos básicos, el actor debe ser un atleta dispuesto a llevar a cabo su trabajo con un ajuste y concentración que puede ser llamado mecánico o mejor, biomecánico.

A la distancia temporal, y luego de habernos familiarizado con el sistema Stanislavski y con Artaud, Brecht, Grotowski, Barba y algunos otros grandes creadores del teatro moderno, el concepto de biomecánica aparece con relativa claridad. Para los inscriptos en las filas del Teatro Independiente argentino de la primera mitad del siglo XX, Stanislavski era el maestro luminoso que nos permitía superar el plano de la actuación improvisada, librada de los vaivenes de la práctica, sin una metodología cierta y, sobre todo, sin un exigente trabajo de búsqueda del personaje desde la vida interior del actor. He aquí que Meyerhold, alumno de Stanislavski, proponía justamente lo contrario. El actor meyerholdiano está preparado para recibir indicaciones respecto de su juego escénico, indicaciones que vienen del exterior y que debe cumplir con precisión e inmediatez mecánicas. El juego stanislavskiano estímulo—reacción, memoria sensorial—memoria emotiva, sí mágico—adaptación, se ven pospuestos por la organización escénica, que ha previsto que cada actor esgrima su acción según un estricto plan elaborado por el director. Hubo fricciones entre los dos grandes artistas. ¡Riquísima época del teatro ruso que generaba la superposición de dos virtuosos y opuestos sistemas de creación teatral!

Tanto Stanislavski como Meyerhold exigían del actor, en el momento de iniciar su actuación, una disponibilidad fruto de una prolija preparación. En el caso de Meyerhold, esa disponibilidad y esa preparación se apoyaban en la biomecánica: un actor tan dúctil y acrobático, conocedor de los mil recursos que ofrece el arte imprevisible de la exhibición artística, capaz de responder inmediatamente ante cualquier

requerimiento del director.

Los libros presentan una lista de las prácticas variadas que, según Meyerhold, provocaban la adquisición, por parte del actor, de las respuestas biomecanicistas. En primer lugar, aquellas actividades escénicas de las que el teatro está más cerca: la danza, la pantomima, la *Commedia dell'Arte*, la ópera, el *music hall*, el circo, el arte del *chansonnier*. Según parece, Meyerhold ordenaba su puesta en escena como una partitura musical, en la que el ritmo, obviamente, jugaba un papel estructurador. Es lógico suponer, entonces, que sus actores responderían puntualmente a las necesidades de la partitura en las que el cuerpo y sus posibilidades de expresión tendrían momentos de gran exaltación. Eso es lo que revelan, por ejemplo, las fotografías de **El cornudo generoso**, en las que un grupo de actores expresan con una danza ritual su alegría y excitación ante la proximidad del acto amoroso generosamente ofrecido por el marido de Stella; en otras, se ve la figura de un personaje, privado de la palabra (no es así en la pieza original de Maeterlink), condenado por Meyerhold a expresarse con mímica; y aún en otras, un personaje que salta acrobáticamente sobre otro, empujado por el deseo avasallador de comprender sus conductas.

Gracias a la documentación que existe sobre este espectáculo, es posible reconstruir parcialmente qué era lo que recibía el público de entonces y sacar algunas semiconclusiones.

Respecto de eso último, me gusta suponer que Meyerhold llevaba una acción hasta las últimas consecuencias, privilegiadamente instalada en una realidad: el mundo subjetivo del personaje. Obtenía así una gesticulación y una proxémica exacerbada, más allá de las actitudes sociales convencionales. También me gusta imaginar que Meyerhold ponía en acción aquellas frases populares que expresan el inconsciente de un grupo social: *"se me heló la sangre"*, *"se me pusieron los pelos de punta"*, *"lo hubiera ahorcado"*, *"la hubiera abrazado hasta ahogarla"*, *"sentí que el piso se me movía"*, *"sentí que me ahogaba"*, *"la alegría me ensanchaba el pecho"*,

"su presencia me mareaba"... Se tiene la impresión de que la búsqueda de Meyerhold era una incursión por el mundo subterráneo y semioculto de la sociedad rusa del momento. Tal vez por eso mismo, su teatro terminó por ser condenado por el régimen.

En segundo lugar, su conocimiento del teatro oriental, en el que el actor ocupa un lugar preciso en una partitura cerrada. Como en la danza clásica, sus medios expresivos están prolijamente codificados y ordenados según una escritura musical. El actor dedica toda su vida a perfeccionar los movimientos, la gesticulación, la emisión de la voz, de un personaje determinado; llega a mostrar de una manera óptima su trayectoria escénica. La misma preparación que buscaban alcanzar los actores de la *Commedia dell'Arte*.

En tercer lugar, la práctica de aquellas disciplinas que también exigen una esmerada preparación del cuerpo, como es el caso de la esgrima, la acrobacia y los deportes en general. En todos ellos, es imprescindible lograr un alto grado de disponibilidad en el momento de iniciar el juego. Sólo actores perfeccionados en estas prácticas pueden lanzarse simultáneamente desde una alta tarima dibujando con el cuerpo, en el aire, la misma figura escultórica, tal como testimonia una fotografía de una escena de **El cornudo generoso**.

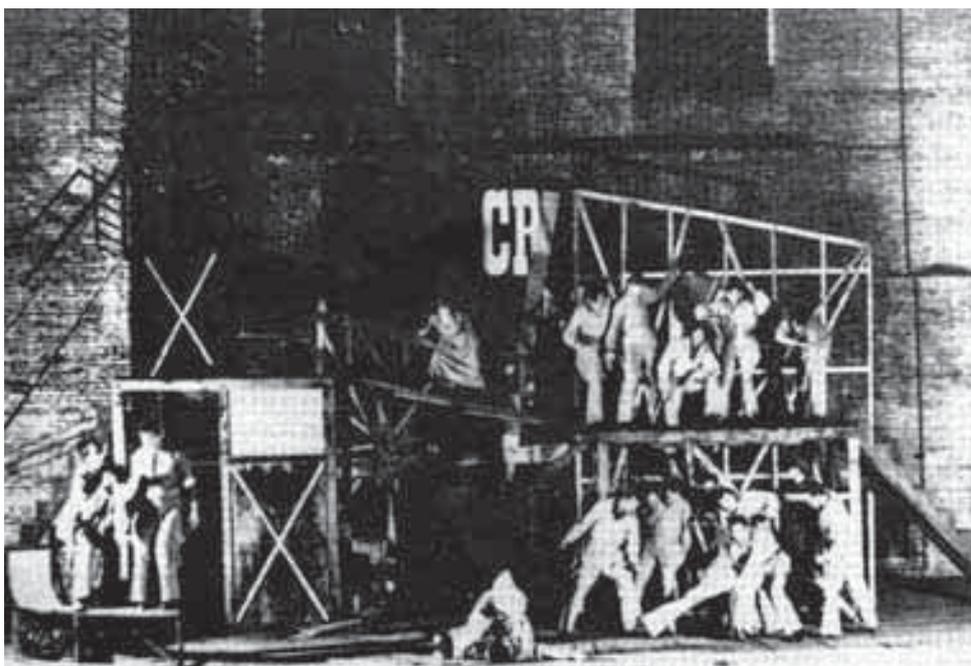
He dejado para el final de esta sección referirme a la necesidad de Meyerhold de orientar su experimentación escénica hacia una interrelación del teatro con las artes plásticas. Para el maestro, el cuerpo del actor también constituía una escultura perfilada en el espacio, una intensificación del movimiento definido por la inmovilidad, un silencio musical. Y la máquina escénica -el dispositivo escénico-, un juego de líneas y superficies, de volúmenes y espacios vacíos, soportes del color. Tengo entendido que en **El cornudo generoso**, el rojo, el negro y el blanco magnificaban la extraña y sugestiva estructura.

TERCER TIEMPO

Está lloviendo. Salgo del subterráneo en la estación Sully-Morland. Estoy casi a una cuadra de la entrada de

la Biblioteca del Arsenal, y no hay cómo guarecerse. A pesar del apuro, puedo avistar una vez más la fachada de este hermoso *petit hotel* del siglo XVIII, severo y acogedor. Es el archivo de teatro más importante de París. Muestro mi carnet de estudiante autorizado a consultar documentos y, después de un momento, me encuentro ante las carpetas y revistas que vengo escrutando desde hace días. Es el mes de junio de 1975. Es decir, hace justamente 44 años que Meyerhold desembarcó en París con sus dos espectáculos, **El bosque** y **El inspector** (Si yo hubiera nacido en París, con mis ocho años cumplidos, tal vez habría visto **El inspector** y la imagen del espectáculo navegaría en un mar brumoso, como tantos recuerdos que conservo del teatro argentino). Una vez más, recuerdo las palabras de Charles Dullin, eminente hombre de teatro francés, cuando en su libro evoca la presentación de **El inspector**, dirigido por Meyerhold. El director ruso alteraba con su puesta en escena el libro original de Gogol. Faltaba que transcurrieran algunos años para que, en nombre de la libertad de creación del director y del estatuto de la puesta en escena, el texto literario fuera considerado una propuesta dramática generadora de una obra escénica independiente. La reacción de Dullin habla de los tiempos de la historia y del espíritu creador. Meyerhold vivía aceleradamente su propia historia y fijaba libremente sus propios límites. Para nosotros, ciudadanos del mundo del siglo XXI, el tema está resuelto: la puesta en escena mantiene relaciones dialécticas con la obra del dramaturgo y con ellas convalida su originalidad. Para los ciudadanos europeos de entonces, constituiría una seria trasgresión.

Cómodamente instalado en un pupitre de la biblioteca, vuelvo a considerar las fotografías y los textos aclaratorios de la puesta en escena de **El inspector**. Resulta admirable la planta que define el espacio escénico y esboza la escenografía. Estamos a mucha distancia de **El cornudo generoso** y, sin embargo, muy cerca. Una metáfora escénica estructura esta máquina de representar: el escándalo que provoca en la pequeña sociedad burguesa la llegada del inspector y su presunto poder discriminador. Como en



Escena de "El cornudo generoso"

El cornudo, esa metáfora se cristaliza en el planteo escenográfico que revela la existencia de una serie de diez puertas montadas en un mismo plano ligeramente cóncavo, frente al espectador, por donde imagino que entrarían simultáneamente los funcionarios corruptos, prontos a recibir su dinero. El espacio y la escenografía se pliegan dúctilmente bajo la presión que ejerce la metáfora. Mi imaginación me dice que por esas puertas también podían aparecer múltiples inspectores, repetidas veces, tal como habría ocurrido en las azoradas mentes de los funcionarios pueblerinos y de sus familiares. Una vez más, relaciono los planteos de Meyerhold con las propuestas de dramaturgos a los que calificamos de expresionistas: Kaiser indica en su drama **Del mediodía hasta la noche**, que el angustiado personaje que camina por una calle de la ciudad soporta los edificios que se inclinan sobre él, amenazando aplastarlo.

Vuelvo a la planta escenográfica. Aparentemente,

dos carros desplazándose desde los laterales, con algunos muebles, definen pequeños ámbitos donde se instalarán numerosos personajes, tan numerosos que los breves ámbitos aparecen totalmente ocupados. El efecto buscado por Meyerhold es sorprendente: se diría un espacio ocupado en profundidad pero también en altura. ¿Dónde se apoyaban los actores ubicados en los planos posteriores para que se los viera de la cintura para arriba? Tal vez, un sistema de muy estrechas gradas, invisibles a los ojos del público, permitía a los personajes subirse unos sobre otros para lograr este efecto de ramillete de apretadas flores, en el que cada flor ocupaba un primer plano. Tal vez, esos mismos muebles -sillones, mesillas—ofrecían los puntos de apoyo para los actores, de quienes naturalmente no se veía la parte inferior del cuerpo, ocultada por la presencia de los actores ubicados en primer plano. El efecto se intensifica porque la pequeña plataforma y su abigarrada población navegan solitarias por el escenario desnudo. En mi cuaderno de notas de aquel entonces figura: veintidós personajes ordenados en un volumen de tres metros de frente por cuatro de profundidad y ocho de altura. No creo que esas medidas sean exactas, pero opino que reflejan la extraña impresión de un espectador de las sorprendentes fotografías, y que es eso lo que finalmente habría importado a Meyerhold.

De las fotografías surge una visión más de lo que habría sido el espectáculo. Contrariamente a lo que Meyerhold proponía en **El cornudo generoso**, los actores visten la ropa de la pequeña sociedad burguesa de provincia, plena de detalles y adornos, y un maquillaje que denuncia minuciosa y exageradamente el carácter obsecuente de los personajes provincianos de Gogol, así como la actitud burlesca del falso inspector. ¿Hasta qué punto el espectáculo se alejaba de la comedia e ingresaba en el campo de la farsa? Desde el punto de vista del régimen, creo que es éste el aspecto delicado de la creación teatral de Meyerhold. La denuncia iba más allá de lo permitido, pues la crítica involucraba la idiosincrasia del ciudadano ruso en un momento de violento cambio. Es indudable

que Meyerhold —artista de la Revolución— transitaba un camino que lo ubicaba al margen del gran camino que empezaba a recorrer el pueblo bolchevique.

Si me he complacido en evocar mis exploraciones meyerholdianas en esa época de intensos estudios teatrales en Francia es, en gran parte, porque el interesado en Meyerhold puede hoy recurrir a exhaustivos trabajos sobre **El cornudo generoso** y sobre **El inspector**, en el magnífico tomo VI de **Les voies de la création théâtrale**, del Centre National de la Recherche Scientifique de Francia, de 1979, dedicado a puestas en escena memorables europeas de los años 20 y 30. La bibliografía que consigna al pie de su estudio la investigadora Béatrice Picon-Vallin es deslumbrante: figuran los libros de los autores rusos que conocieron las obras del maestro y escucharon sus conferencias, y las críticas y comentarios de los diarios de la época. Es poco y nada lo que se puede decir sobre la obra de Meyerhold que no haya dicho Picon-Vallin con exacto conocimiento de causa.

En mi opinión, tal vez lo único que se puede agregar con delicada modestia es la descripción del choque emocional que los rastros de la obra de Meyerhold nos han causado.

Considero importante finalizar mi nueva indagación meyerholdiana con la cita inexcusable de este volumen de **Les voies de la création théâtrale**, dirigido por el eminente investigador Denis Bablet, el mismo que en 1975 me concedió una entrevista para hablar del sorprendente Meyerhold.

Me pregunto cuáles serían las reacciones que nos producirían hoy, en Buenos Aires, los espectáculos denominados **El cornudo generoso**, y **El inspector** de Svévolod Meyerhold.

CUARTO TIEMPO

Trato de imaginar qué ocurriría si por arte de magia hoy pudiera ver **El cornudo generoso**, de Meyerhold en el Teatro Cervantes o en el Teatro San Martín. Claro que la magia no me alcanza para acercarme prudentemente al fenómeno de la interpretación actoral ni tampoco a nada que tenga que ver con el sonido;

en cambio, puedo apoyarme en la documentación gráfica y tratar de visualizar posibles momentos del espectáculo y crear la impresión que hubiera podido causarme. De algo estoy completamente seguro: el deslumbramiento que me produciría la riqueza del lenguaje escénico, el doble cauce de los lenguajes verbales y no verbales. Por eso, las reproducciones de las fotos de sus puestas en escenas resultan hoy, a tantos años de distancia, tan atractivas e interesantes. Esa máquina de actuar, que es el dispositivo escenográfico de **El cornudo generoso**, llama fuertemente la atención por su nivel de abstracción y, al mismo tiempo, por su oferta de variadas áreas de juego a disposición del actor y del director, áreas dominadas por una concepción especialmente dinámica: puertas de doble batiente, hélices y platos que giran según el ritmo de las acciones, plataformas y escaleras que serán transitadas permanentemente por los actores. Los que frecuentamos el teatro y la ópera hemos visto decenas de escenografías que podrían ser calificadas de máquinas teatrales, que estructuran el espacio para la disposición espacial de los actores, pero que no alcanzan el nivel de máquina de abstracción: ¿Por qué habrá elegido Meyerhold destacar de esa manera —los caracteres lucían colores— sólo las consonantes del apellido del autor de la obra quien, a juzgar por su descripción del lugar físico en el que se desarrollan las acciones, propone la reconstrucción realista de un molino de agua? Si a esto se suma nada más que el tipo de ropa que visten los personajes, la disposición en el proscenio de un grupo de actores que danzan de manera exultante, y si logró dar vida a estas imágenes en el cuadro de un teatro actual, un día del invierno

de Buenos Aires, quedaría totalmente desconcertado —y admirado— por la explosiva creatividad del director, por su audacia, al elevar el lenguaje no verbal de la escena por encima de cualquier otro de los medios de comunicación que posee el teatro, en especial el teatro dramático de Crommelink y su fuerza de penetración en el imaginario del espectador por el camino de la lógica narrativa y su serena filiación realista. No me cuesta fantasear acerca de mi sentimiento de sorpresa ante el sorprendente extrañamiento escénico que pretende imponer Meyerhold. Me veo caminando por la calle Corrientes o la calle Córdoba, terminado el espectáculo, tratando de ordenar las violentas asociaciones que me asaltan; re veo mentalmente cuadros de los pintores a los que se llamó manieristas y su caprichosa y fría reconstrucción de la realidad, y a los expresionistas, a mi manera de ver, emparentados con los manieristas por una pasión transgresora de las formas que parece imponer la recreación de la realidad. Esas hélices que giran, esos actores vestidos con ropa proletaria, esas plataformas que configuran insólitas pistas de lanzamiento de los actores, me remiten a escaleras que desembocan en la nada, a estatuas más vívidas que los personajes que se desplazan en heladas actitudes, imágenes de alguna obra manierista... Se trata de mundos que sobrevuelan el mundo real y que son deudores de la búsqueda empecinada de los artistas por intentar desentrañar su sentido. Me complace caminar en la compañía de Meyerhold, envidiando a Charles Dullin, que al menos pudo adelantar su regreso a París para sentarse en una butaca y ponerse en contacto real con el arte del maestro ruso.

UNA ÉPOCA CONVULSIONADA

Por Estela Gastronuovo

La primera gran impresión que me asaltó en mis aproximaciones iniciales a las concepciones teatrales de Vsévolod Meyerhold a través de la bibliografía, fue la comprobación de que muchas de las innovaciones que se pueden reconocer en el teatro más contemporáneo, ya estaban *in nuce* en sus búsquedas estéticas. Somos aún, en muchos aspectos, herederos de Meyerhold, cuyas osadas investigaciones respondían a varias preocupaciones dominantes, entre ellas la concepción del espacio escénico, el trabajo del actor y la organización que es preciso otorgar a una compañía teatral.

Ante este carácter verdaderamente revolucionario de sus ideas sobre el teatro, me pregunto: ¿qué había en el campo estético europeo en esa transición entre el siglo XIX y el siglo XX, que pudiera impulsar la investigación meyerholdiana? ¿Con qué inquietudes, con qué planteos estético-teatrales e ideológicos se enfrentó el director ruso en los comienzos de su carrera? ¿A qué preguntas fundamentales, las cuales reverberaban ante los ojos de la gente de teatro en una época plétórica de urgencias de cambio y renovación, debió responder Vsévolod Meyerhold al iniciar su propio y personal camino?

Es justamente en sus primeros años, en el contexto de su aprendizaje en el Teatro de Arte de Moscú, cuando Meyerhold tiene su primera experiencia significativa: conoce allí a Antón Pavlovich Chéjov, en 1898, durante los ensayos de **La gaviota**. Podemos decir que Meyerhold va a aprender de los desacuerdos entre Stanislawski y Chéjov, de los cuales fue testigo: “¿Sabéis quién fue el primero que hizo nacer en mí las dudas sobre el camino que seguía el Teatro de Arte? Antón Pavlovich Chéjov...”¹

En ese momento, el Teatro de Arte estaba muy influido por el naturalismo de los Meiningen, centrado en la concepción psicologista del personaje, cuya “personalidad” el actor debía recrear fielmente, y el verismo minucioso, “analítico”, de la puesta en escena. El mismo Chéjov subrayaba el carácter convencional del teatro, e invocaba la necesidad de lograr una síntesis, de no caer en una multiplicidad de detalles para construir una puesta en escena verosímil, “fotográfica”. Insistía en que la “verdad” que debía plasmar el teatro era interior, no exterior. El teatro debe sugerir lo más esencial, no es preciso introducir lo superfluo en él: el drama es interior...

Estas ideas atraen vivamente a Meyerhold, quien va a investigar otras posibilidades estéticas que ya circulaban por toda Europa, en una búsqueda de alternativas respecto del naturalismo hegemónico.

Se sabe que la compañía del duque de Saxe Meiningen hizo una visita a Moscú, en 1890, ocasión en la que Stanislawski conoció su trabajo. Tomó de ellos la concepción realista-naturalista de la puesta en escena. Pero, además, lo impresionó la organización de la compañía basada en una férrea disciplina, y concebida como una estructura orgánica cuyo objetivo era plasmar en el escenario las ideas complejas del duque. En esa época, lo normal era que el eje de la compañía fuese el actor-divo (algo similar ocurría en el Río de la Plata por aquellos años: las compañías teatrales giraban en torno de la figura del “capocómico”) En Rusia, el estilo de actuación imperante era el retoricismo ampuloso y declamatorio de los actores de los teatros imperiales; como decía Konstantin Stanislawski: “un modo de interpretar puramente técnico y de habilidad”.

En la compañía del duque de Saxe Meiningen, no había individualidades que se destacaran por encima del conjunto, el todo en pos de los objetivos del director era lo importante. Hasta tal punto, que el duque no contrataba actores de renombre. Esta concepción era sin duda alguna innovadora: en un primer momento, la crítica, acostumbrada a la idea del teatro compuesto y realizado por grandes actores que hacían grandes papeles, evaluaba negativamente el trabajo de los Meiningers, subrayando el talento mediocre de los actores, y el modo en que los protagonistas principales solían quedar opacados por el conjunto. Stanislawski adoptará este mismo modelo que, luego, se convertiría en la norma, con la consiguiente consolidación de la figura del director. Meyerhold también iba a aprobar esta modalidad, y ésta fue la razón de sus desavenencias con la actriz Vera Komissarhevskaia. Estamos aquí frente a la génesis del tipo de compañía teatral que será la “norma” en el siglo XX: una estructura orgánica centrada en torno de la figura de un director-ideólogo del teatro.

Esa última década del siglo XIX, sin embargo, presenta una ofensiva generalizada contra el naturalismo, en diversos movimientos de vanguardia que abarcaban todas las artes en general, la cual comenzaba a llegar al teatro.

En Francia, el movimiento simbolista llega a su clímax en 1885, pero su influencia se extendió en toda Europa, y puede ser rastreada hasta después de la Primera Guerra Mundial. Los simbolistas se rebelan contra el naturalismo y el positivismo científicos, ideologías hegemónicas en las últimas décadas del siglo XIX. Sostienen una concepción mística: la verdad del universo no puede ser captada mediante fórmulas matemáticas o físico-químicas, sino mediante la intuición del artista que puede aprehender las misteriosas “correspondencias” que rigen todo lo que existe, y que sólo pueden expresarse poéticamente a través del símbolo, la metáfora, la comparación o la analogía. Esta búsqueda de las correspondencias misteriosas entre los diferentes planos de la realidad, los impulsaba, además, a aspirar a una fusión de las diferentes artes, a una concepción del arte como síntesis: la pa-

labra poética, la música y lo visual deben fundirse en una única experiencia estética global. Los simbolistas reivindican la música de Richard Wagner, pues ven plasmada en sus óperas esta síntesis estética. Este principio será central en las vanguardias teatrales de las primeras décadas del siglo XX: es interesante señalar que varios de los más innovadores hombres de teatro de este período eran también *régisseurs* de ópera; Meyerhold no fue la excepción.² Era, además, asiduo lector de los escritos teóricos de Wagner. La relación del teatro con la ópera (género esencialmente antinaturalista) es uno de los hechos que condujeron a la renovación de la práctica escénica en esos años. El teórico y diseñador suizo Adolphe Appia fue quien mostró cómo se podía escenificar a Wagner en términos de espacio, luz, forma, color y movimiento rítmico, recuperando el subtexto del drama. Su influencia sobre Meyerhold va a ser decisiva hacia 1907: toma de Appia el criterio de la “estilización” como principio de la concepción de la puesta en escena. Dice Meyerhold: *“Con la palabra estilización yo no implico la exacta reproducción del estilo de cierto período o de cierto fenómeno, tal como un fotógrafo podría llevarlo a cabo. En mi opinión, el concepto de “estilización” está indivisiblemente ligado a la idea de convención, generalización y símbolo. Estilizar un período dado o un fenómeno, significa emplear todos los medios posibles de expresión para revelar la síntesis más profunda de ese período o fenómeno, sacar a relucir esos rasgos escondidos que están hondamente enraizados en el estilo de cualquier obra de arte”*³

En el plano de la dramaturgia, el representante más relevante del simbolismo fue el belga Maurice Maeterlinck, quien rechazaba la concepción naturalista del personaje teatral como entidad psicofísica; en su lugar proponía que fuera *“una sombra, un reflejo, una proyección de formas simbólicas, o alguna entidad con toda la apariencia de vida, pero sin vida en realidad”*. Por eso, el modelo debía ser el títere o la marioneta (de hecho, subtítulo su pieza **La princesa Maleine**, de 1889, *“una obrita para títeres”*)

El títere o la sombra chinesca, serán reivindicados por las nacientes vanguardias teatrales como alterna-



Antón Pavlovich Chéjov

1. Cf. Hormigón, Juan Antonio, 1998.
2. Meyerhold practicó la *régie* de óperas durante su desempeño como actor y director en los teatros imperiales Marinski y Aleksandrinski, desde 1908 hasta 1917. Pero, además, otorga a la música un papel central en la estructuración rítmica del espectáculo. Se sabe que, en su puesta de **El cornudo magnánimo** de Crommelynck, el primero de sus espectáculos constructivistas en el cual utilizó además la biomecánica como matriz actoral, experimentó con las posibilidades de la voz humana concebida como un instrumento musical: en las escenas con las mujeres del pueblo en el tercer acto, se hallan las siguientes acotaciones: Stella, soprano de coloratura; Florencia, soprano dramática; Cornelia, mezzo-soprano; la nodriza, contralto.
3. Cf. Braun, Edward, op. cit., pag. 139.



Maurice Maeterlinck

tivas válidas respecto del actor (demasiado atento al modelo del hombre cotidiano), y al hiper-psicologizado personaje del naturalismo teatral. El títere se desentendiende de la verdad exterior, y muestra al espectador la verdad espiritual interior. Así, el espectador tiene un rol activo, pues debe utilizar su imaginación y su poder de asociación para colmar los “lugares de indeterminación”, las zonas oscuras, los no dichos deliberados con los cuales juega este tipo de teatro. El espectador ya no es un mero receptor pasivo de enorme cantidad de detalles (como lo es en el teatro ilusionista), sino un co-creador del espectáculo.

El núcleo esencial del principio de la estilización se extiende a todos los aspectos del producto teatral: vestuario, escenografía, iluminación, música, sonido, actuación. El actor debe renunciar a construir una personalidad, y asumir las actitudes del títere; debe lograr una elocución monocrorde, neutra, sin modulaciones emocionales, sin rasgos psicologistas, la cual tenía como meta despersonalizar, despseudologizar al actor. Maeterlinck operaba según este principio, en lo que él llamaba “tragedia inmóvil o estática”. Meyerhold experimenta con estas innovaciones, en su teatro de San Petersburgo, con sus puestas estáticas en las que los actores estaban continuamente sentados en semicírculo.⁴

También Edward Gordon Craig trabajó con este modelo estético. Comenzó su carrera como dibujante y grabador, y en la *régie* de óperas del siglo XVII. Su experiencia como grabador e ilustrador está en la base de su concepción de puestas en escena estilizadas, centradas en los juegos de luces y colores, en imágenes que evocaban más que describían. La escenografía era extremadamente sintética, y el efecto buscado era la fusión perfecta entre la poesía, la música, el actor, el color y el movimiento. El principio musical era esencial en la concepción de Craig, en la que el ritmo del discurso y del movimiento escénico está configurado musicalmente.

Craig viajó a Rusia en 1908 para montar **Hamlet** de William Shakespeare, con el Teatro de Arte. Se acordó que la dirección de actores correspondería a Stanislavski; Craig se desempeñaría como diseñador

de la escenografía y el vestuario. Claramente, era un diseñador y escenógrafo, más que un director teatral propiamente dicho. No obstante, su ensayo **El actor y la Uber Marionette**, de 1908, propone el reemplazo del actor por algún tipo de ente inanimado. Recordemos que entre 1880 y 1890, el teatro de títeres se había vuelto a poner de moda en París. El títere como modelo para el actor será retomado por todos los animadores de las vanguardias teatrales, desde Alfred Jarry, Maeterlinck y Meyerhold, hasta el teatro del absurdo, en los años 50 y 60.

Meyerhold conoció las concepciones de Craig sobre la construcción del espacio escénico en ocasión de ese trabajo del escenógrafo con el Teatro de Arte.

Es interesante observar que esta puesta en cuestión de la concepción antropomórfica del personaje teatral fue uno de los ámbitos de la investigación de la Bauhaus, en las áreas de teatro y danza. La Bauhaus, en cuyo manifiesto de 1919 sostenía como principio esencial la rigurosa formación técnica y artesanal de sus alumnos, promovía la realización de talleres en la ciudad de Weimar, a cargo de artistas y artesanos de las más diversas disciplinas: metal, escultura, escena, vitrales, fotografía, ebanistería, alfarería, tipografía, pintura mural y tejido.

En 1923, el taller de escena fue confiado a la dirección de Oscar Schlemmer, pintor, escultor y coreógrafo. Ese mismo año, Schlemmer presentó su trabajo **Gabinete de figuras I**, en el cual utilizaba técnicas de cabaret y parodia, respecto de la “fe en el futuro”, idea de moda en ese momento. Los personajes, el Violín, el Elemental, la Señora Rosa Roja, el Ciudadano de más clase, etcétera, estaban representados por figuras enteras, medias figuras y cuartos de figuras, movidas por manos invisibles. Estas figuras caminaban, se paraban, flotaban, resbalaban, rodaban, durante un cuarto de hora.

Un segundo trabajo, continuación del anterior, **Gabinete con figuras II**, presentaba directamente figuras metálicas manejadas con cables que las movían desde atrás hacia adelante. Schlemmer transformaba sus propias pinturas en muñecos móviles, y logró un gran éxito con su propuesta mecánica unida a la propuesta

pictórica: se mostraba claramente el ideal de la Bauhaus de fusionar arte y tecnología.

Las teorías de Schlemmer respecto del trabajo escénico se centraban en la investigación sobre el espacio y promovían la integración de pintura y teatro. Schlemmer concebía sus obras en espacios abstractos y geométricos, concebidos como soporte de los movimientos y desplazamientos de los intérpretes. En 1922, Schlemmer presentó su **Ballet triádico**, que le dio fama internacional. Los intérpretes eran tres, configurados como muñecos, rasgo que tenía su correlato en el aire de cajita de música de la partitura elegida, realizada por Paul Hindemith. Así, la obra adquiriría un carácter matemático y mecánico.

Schlemmer trabajaba con elementos tomados del teatro de variedades, el music-hall, el teatro japonés, el teatro de marionetas y el circo, la sátira y el grotesco, en una línea que también recorre Meyerhold en el proceso de construcción de su Biomecánica, durante esos mismos años.

En 1923 se dieron a conocer los ballets mecánicos de la Bauhaus, como **El hombre y la máquina**, obra en la cual los principios constructivistas y las reflexiones de los futuristas italianos, se enlazaban con los análisis sobre arte y técnica. El vestuario utilizado estaba diseñado para transformar la figura humana en un objeto mecánico.⁵

Abstracción, geometrización del espacio, utilización de materiales industriales, antipsicologismo, estética del clown y del títere en la configuración del personaje teatral, reformulación de la sátira y el grotesco: tales rasgos explorados por las vanguardias europeas de los años 20 reciben un especial y personal tratamiento por parte de Meyerhold en sus espectáculos de las décadas del 20 y el 30.

Ideas y búsquedas similares se hallan en la base del expresionismo, que se desarrolló, especialmente, en Alemania entre 1905 y 1930, primero en el ámbito de las artes figurativas, luego en la literatura, la música, el teatro y el cine. En el teatro, se lo detecta hacia 1907, año de la aparición de **El asesinato, esperanza de las mujeres**, de Oskar Kokoshka. También el teatro expresionista se rebela contra el

realismo-naturalismo imperante, con sus puestas en escena extremadamente sintéticas y estilizadas, y sus personajes arquetípicos, despersonalizados, que imponían a los actores una actuación exacerbada y reiterativa, en un discurso dramático que se aleja del diálogo a la manera realista, y se acerca al intercambio de líneas monologales, más similar al poema lírico que al teatro tradicional. El expresionismo también rescata la marioneta como modelo del actor, más cercano a un maniquí que al ser humano. Ideológicamente, expresa una preocupación social clara, en sus ataques contra la moderna sociedad capitalista industrial y su inhumanidad, y contra la tontería burguesa.

Son estos movimientos realmente continentales, los que contextualizan las búsquedas meyerholdianas.

Fue también inspirador para Meyerhold su contacto con Max Reinhardt, quien hizo una gira por Rusia en 1911, aunque el director ruso ya había conocido su trabajo en 1907, cuando viajó a Berlín y visitó el Kammerspiele de Reinhardt.

Max Reinhardt tuvo un período en el que experimentó con las formas del cabaret: con su grupo Sonido y humo, en Berlín, organizaba programas que contenían números musicales, *sketches* y parodias. Luego, comenzó a poner en escena obras de autores como Strindberg, Wedekind y Hugo Von Hofmansthal.

A diferencia de Edward Gordon Craig, Reinhardt ponía el acento en el trabajo del actor, al que concebía como "poeta", como un artista total, eje de la puesta en escena. Para Reinhardt, el actor es el centro del espectáculo, la escenografía sólo tiene razón de ser porque el actor interactúa con ella, por lo que sus espectáculos presentaban una sorprendente unidad entre actor y escenografía. Meyerhold también va a trabajar en esta dirección en sus propias puestas en escena.

Además, Max Reinhardt poseía un teatro principal, y otro más pequeño, de carácter experimental, modalidad que luego se impondría en el caso de los directores innovadores, como Stanislawski y el mismo Meyerhold.

Hacia los primeros años del siglo XX, Meyerhold leyó por primera vez el ensayo **La escena del futuro** (1904), de Georg Fuchs.

4. El primer espectáculo de la "convención consciente", es la puesta de **La muerte de Tintagiles**, de Maurice Maeterlinck, realizada por Meyerhold en 1905.

5. Los datos referidos a la Bauhaus están tomados del Cuadernillo N° 3 del texto **Historia de la danza en Occidente**, preparado para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por los profesores Susana Tambutti y Marcelo Isse Moyano.

Retomando la concepción simbolista a partir de Wagner, Fuchs concebía el teatro como un ritual festivo que debía involucrar a actores y espectadores en una experiencia total, la cual revelaría algún aspecto esencial de la existencia humana. Espectador y actor, escenario y sala, constituyen una unidad. Propone una concepción pictórica de la puesta en escena, en la cual los actores deben destacarse contra el fondo como figuras de un bajorrelieve. El eje es el movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio. El arte del actor tiene sus orígenes en la danza, tanto en el teatro griego antiguo como en el teatro oriental. El texto teatral tiene el carácter de una partitura musical: posee una estructura rítmica y así debe ser interpretado por los actores. Meyerhold experimenta con estas ideas en varias de sus puestas en escena, como **Sor Beatriz**, de Maurice Maeterlinck, de 1906, en su etapa de la “convención consciente”

Los primeros años del siglo XX, entonces, muestran un generalizado impulso vanguardista, en toda Europa, que se traduce en el teatro en una global ofensiva contra el naturalismo. La danza de Isadora Duncan y Loie Fuller revelaban nuevas posibilidades plásticas para el cuerpo humano. También se producen en estos años las primeras visitas de compañías y grupos de

danza orientales, particularmente Kawakami y Sada Yacco en 1900 – 1901, que ampliaron estas posibilidades; el redescubrimiento de la Commedia dell’Arte, el mimo y otras formas populares como el cabaret, el music hall y el circo, aportaría elementos que van a fructificar en las más importantes manifestaciones de la vanguardia teatral durante la primera mitad del siglo XX: Meyerhold y su biomecánica, y más adelante, Bertolt Brecht. Podemos establecer una línea sucesoria entre Meyerhold y Brecht a través del “teatro político” de Piscator: sabemos que Meyerhold experimentó con el narrador épico en escena, con el uso de carteles con títulos que explicaban el meollo (“gestus”) de un momento de la acción, y con los efectos de “extrañamiento”, rasgos éstos que serán definitorios del teatro épico brechtiano.

Al concluir este rápido examen de las principales corrientes de renovación estética durante la transición entre los dos últimos siglos, se yergue la figura de Vsévolod Meyerhold como gestor y transmisor indiscutido de las innovaciones que van a marcar el arte del siglo XX, en el teatro, el cine y también la danza, tarea llevada a cabo con fervor por el actor y director ruso, hasta con la entrega de la propia vida, en un aciago día de febrero de 1940.

BIBLIOGRAFÍA:

- Abensour, Gérard: **Vsévolod Meyerhold ou l’invention de la mise en scène**. Paris, Fayard, 1998.
- Braun, Edward: **El director y la escena**. Buenos Aires, Galerna, 1986.
- **Meyerhold habla. Reflexiones de Meyerhold**, comp. Béatrice Picon – Vallin, en: **El tonto del pueblo, Revista de artes escénicas**. N° 5, Teatro de los Andes, Bolivia, mayo de 2000, pp. 94 – 117.
- **Meyerhold: textos teóricos**. Edición de Juan Antonio Hormigón. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998
- Law, Alma H. **Le cocu magnifique de Crommelynck, mise en scène de Meyerhold** ; en: **Les voix de la création théâtrale**. Paris, CNRS, 1990.

Meyerhold: el precio de la ruptura

“No hay que culpar al espejo si refleja feo el rostro”.
Nikolai Gógol, El Inspector (epígrafe)

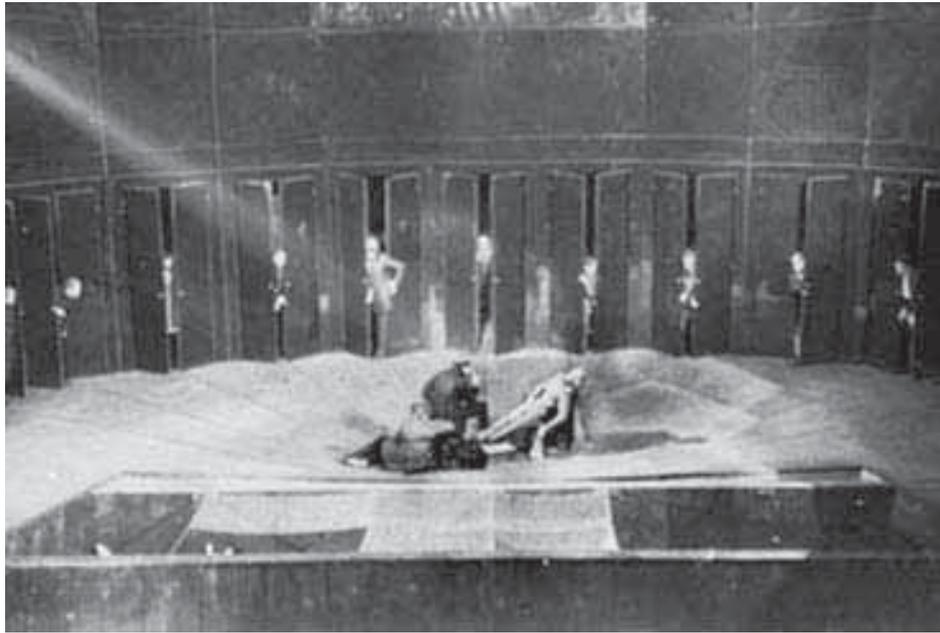
Por Liliana López

Mi acercamiento a la figura de Vsévolod Meyerhold intenta responder a un enigma encapsulado bajo la forma de una enorme paradoja: ¿Cuál fue la relación entre Meyerhold y el campo de poder, que lo desplazó de un lugar de privilegio, como “Artista del Pueblo”, a condenarlo a una muerte ignominiosa, bajo la acusación de “alta traición”? Para encontrar algunas respuestas que explicaran el recorrido de ese arco, sitúo a Meyerhold entre sus contemporáneos, reviso su ubicación en el campo artístico, reconstruyo las variaciones del mismo y el rol de algunas instituciones culturales durante los años siguientes a la revolución de 1917.¹

La figura del artista como productor y, a la vez, producto de su tiempo, genera tensiones cuando no se ajusta al canon estético imperante, a causa de (en términos extremos) transitar una estética desgastada o por innovar radicalmente: en este último caso, con el transcurso del tiempo, puede ser considerado un “adelantado a su época”, y ésta es la estimación general que hoy recae sobre el teatro meyerholdiano. Estableceré un paralelismo entre lo que la Revolución rusa significó para la historia del siglo XX, y lo que para el teatro fue la figura de Meyerhold: una revolución es —en el sentido mecánico del término— un “giro o

vuelta que da una pieza sobre su eje”; en su acepción política, es “un cambio violento en las instituciones políticas, económicas o sociales de una nación”. Su sentido más amplio, es el de “cambio rápido y profundo en cualquier cosa”. La relación entre Meyerhold y el campo de poder dio un brusco giro hacia 1926, y terminó de completarse en tan sólo catorce años, con su ejecución. Esto puede explicarse por el avance del campo de poder sobre el campo intelectual y sobre la esfera pública, hasta su completa anulación. Pierre Bourdieu (1983) señala que la condición fundamental para que se pueda plantear la existencia del campo intelectual es la autonomía —aunque siempre relativa— respecto del campo de poder. Para J. Habermas (1981) el surgimiento de la esfera pública se produjo como resultado de la lucha contra el estado absolutista, cuando la burguesía europea se forjó dentro de ese régimen represivo, un *espacio discursivo diferenciado, un espacio de juicio racional y de crítica ilustrada*. La esfera pública incluye diversas instituciones sociales (periódicos, clubes, cafés) en las que se agrupan los individuos para realizar un intercambio libre e igualitario de discursos razonables. No era el poder social, el privilegio o la tradición lo que les confería a los individuos el derecho a hablar y a juzgar, sino

1. Este trabajo no hubiera sido posible unos años atrás, dada la falta de información sobre esos acontecimientos, y seguramente, aún hoy, resulta muy parcial.



Escena de "El cornudo generoso"

su mayor o menor capacidad para constituirse en sujetos discursivos. Las normas no estaban fundadas en la autoridad, sino en el buen juicio y en la razón lógica: puede decirse que fue el momento de apogeo de la crítica en tanto institución y en su conformación discursiva.

Los síntomas de la extinción del campo intelectual ruso post-revolucionario fueron paralelos al desmoronamiento de la posición que ocupó Meyerhold hasta 1924.

Como prolegómeno a los debates posteriores, en la Rusia pre-revolucionaria de 1898, León Tolstoi en **¿Qué es el arte?** enumeraba las dependencias del arte respecto de los campos de poder. Si en la Edad Media dependía de la Iglesia y los señores, en la burguesía, el arte estaba sometido al poder de los ricos. En la era revolucionaria, este escrito justificó a través de su reinterpretación, una nueva subordinación del arte: el arte pertenecería al proletariado o debería estar a su servicio, originándose de este modo, una nueva dependencia. Este ensayo fue utilizado para

justificar la hegemonía de la estética "realismo socialista", en abril de 1932. En esa ocasión, el Comité Central del Partido Comunista decidió unir todos los grupos y asociaciones literarias en una sola Unión de Escritores Soviéticos. Esta unificación respondía a la tendencia centralizadora del Partido, respecto de todas las actividades (económicas, sociales, culturales). El rol de la crítica se transformó, pasando a servir de custodia de las necesidades del poder y de activa vigilante de las metas propuestas en materia artística, que consistían en crear *"... obras de alto significado artístico, saturadas por la lucha heroica del proletariado mundial y por la grandeza de la victoria del socialismo, y que reflejen la gran sabiduría y heroísmo del partido Comunista"*. (1970:45).

Esto se tradujo inmediatamente en la interrupción abrupta de desarrollos estéticos precedentes: durante la década del veinte, los artistas rusos fueron parte activa de los movimientos de vanguardia, a la par de lo que sucedía en el resto de Europa. Pero lentamente, despuntaban los signos de la desaparición del campo intelectual a mediados de esa misma década, hasta llegar a su total anulación en los treinta. La crítica teatral, un elemento dinamizador del campo intelectual y de la esfera pública, tuvo un rol decisivo en este proceso de anulación. Se sucedieron una escalada de acontecimientos que precipitaron la caída de Meyerhold, puntualizables históricamente, junto a otros más difíciles de medir.

Un antecedente (con efectos posteriores) fue la recepción en 1925 de **Las credenciales** de Nilolai Erdman, bajo la dirección de Meyerhold. Un sector del público creyó leer algunas alusiones a sucesos recientes, y gritó en la sala "Abajo la burocracia!", "Abajo Stalin!". Este hecho le sería recordado a Meyerhold durante su "proceso", para vincularlo al ala derecha del trostkismo.

La continuidad de este suceso sería un acto de censura previa: la prohibición del Comité General del Partido para estrenar **El suicidio**, del mismo Erdman (quien poco después desapareció).

2 Me refiero a "No hay que culpar al espejo si refleja lo feo del rostro".

Y, paradójicamente, la recepción de la puesta en escena más importante de Meyerhold, **El Inspector**, de Nikolai Gógol. La primera tanda de críticas tenía el tono de la incomprensión (incluso irritación), ante la falta de puntos de referencia y ante lo que se consideraba una desmesurada duración (cinco horas). Diez días después, Meyerhold fusionó episodios. La segunda rueda de críticas se repartieron entre las positivas (Lunacharski, Biela, Markov y Petrov) y las contrarias, entre ellas la de Víctor Schlovski y las de los críticos teatrales de derecha.

Las rupturas llevadas a cabo por Meyerhold en la puesta en escena de **El inspector** fueron consideradas radicales y precipitaron su caída. Para la consideración de las diferentes posibilidades de la ruptura, me remito a Noé Jitrik (1996); en su acepción más amplia, la ruptura es la posibilidad del cambio en el sistema literario (teatral, en este caso). Siempre lo es de un equilibrio, cada nueva "obra" desestabiliza el conjunto previo. Pero hay que distinguir entre rupturas deliberadas y rupturas no buscadas, y definir con respecto a qué se rompe (uno o varios elementos del código, contra el código mismo, etc.)

PRIMERA RUPTURA: CON EL CONCEPTO DE "AUTOR"

Para la crítica resultó irritante la libertad que se tomó Meyerhold con un autor considerado ya entonces un "clásico" ruso. No deja de resultar paradójico, ya que un siglo antes, en 1830, Gógol también fue duramente atacado, y uno de los indicios de esto es el epígrafe que acompaña el texto publicado². En una carta dirigida a un amigo, en 1836, Gógol se quejaba amargamente de los sectores que se habían puesto en su contra a partir de **El inspector**: "... funcionarios, policías, comerciantes, hombres de letras, todos, todos".

Meyerhold reaccionó con injurias frente a los ataques, y el asunto llegó a los tribunales; en 1927 recurrió a un arbitraje, acusando a la crítica teatral de llevar a cabo una campaña premeditada contra su teatro. El arbitraje resolvió que no se trataba de una campaña, sino de "un azar concomitante de ataques

violentos e infundados" (en el *Vetchenaia Moskva*, 1927) y concluyó que "El teatro de Meyerhold es indiscutiblemente una realización cara a la revolución. Se necesita consideración y delicadeza".

Pero ya se había creado alrededor del GOSTIM una atmósfera de sospecha: en lugar de leer la metáfora teatral elaborada por Meyerhold, la siguiente acusación será de "misticismo", algo sumamente peligroso en ese momento. Una de las voces que se alzaron en defensa de Meyerhold, fue la de Lunacharski: "No es solamente una parte de nuestro público, es una parte importante de nuestra crítica la que simplemente no sabe ver la escena". Curiosamente, el público lo ovacionaba noche a noche, mientras que la crítica lo hacía pedazos. Este fenómeno fue comentado por Meyerhold en una carta a un amigo, donde refiere que los espectadores no sólo aplaudían al finalizar la puesta, sino también en medio de alguna escena, por ejemplo, la de quince puertas que se abren simultáneamente dejando ver a los funcionarios corruptos con el dinero entre sus manos.

Uno de los argumentos esgrimidos fue la supuesta "defensa de Gógol, de su texto, de su risa sana"; de lo que surge una primera paradoja política: al pretender ver una puesta en escena de Gógol tal como las que estaban acostumbrados a ver, ejercían una defensa de las tradiciones teatrales de la escena imperial. La crítica, que pretendía ser revolucionaria, sin embargo, defendía el canon teatral pre-revolucionario.³

La operación de Meyerhold al firmar la puesta en escena "Gógol- Meyerhold" fue interpretada como el ejercicio de una violencia sobre el autor —una forma de la ruptura—. El desplazamiento de la figura del autor del texto dramático, como "co-autor" de la puesta en escena, puso de relieve una posibilidad no transitada hasta entonces. La figura de autor ya implica alguna forma de autoridad (Foucault, 1985) sostenida por la atribución y la firma; fue reconfigurada por esta intervención, que reestructuró las relaciones de poder del sistema teatral en adelante. Si se quiere, es una forma de ruptura política, en cuanto avanza sobre una instancia de poder, establecida por la tradición de las prácticas artísticas y culturales.

³ Es el caso señalado por Jitrik (op.cit.: 12) en el que la institución literaria defiende una proclamada "areté" o virtud: "... puede ser la "revolución", el "conocimiento de la realidad", la "liberación del hombre", la "expresión de la cultura de un pueblo", el "goce" ". En ese momento, Gógol era considerado uno de los autores más representativos de la identidad rusa.

⁴ Jitrik señala que el sistema literario "... tiene como columna vertebral dos entidades: a) las reglas retóricas, cuyo aspecto axiológico está respaldado por una estética; y b) la virtud, a la que hacía referencia en la nota anterior.



Escena de "El Inspector"

SEGUNDA RUPTURA: CON EL TEXTO DRAMÁTICO

La puesta de *El Inspector* realizada por Meyerhold construyó un objeto autónomo. Semióticamente, significaba "otra cosa", que desbordaba con creces el marco del texto dramático, e incluso su pertenencia genérica; se producía así una ruptura de las reglas retóricas⁴. Si el texto dramático se inscribe en la "comedia" o el "vaudeville", Meyerhold lo transformó en tragedia. De allí que sus detractores dirían que les resultaba "largo", "aburrido", pero ante todo, "desfigurado". Quien hasta ese momento era el revolucionario del Octubre Teatral, se había vuelto repentinamente "peligroso". Algunas de las adjetivaciones sobre el espectáculo lo indican claramente: "decadente", "sombrio", "provinciano", "pesadilla caótica", "de ritmo muy ralentado", o "espectáculo demasiado complicado".

Una posible explicación de esta reacción es que los críticos teatrales rusos, eran, ante todo, críticos literarios: al crear Meyerhold un espectáculo con un lenguaje original e independiente, donde la palabra es sólo uno de los lenguajes, los críticos intuyeron

que el teatro se iba emancipando de la literatura, en camino de convertirse en un lenguaje autónomo. Así lo ha señalado Picon-Vallin:

Los especialistas del teatro, cuando éste se desprende del dominio de la literatura, se encuentran desarmados ante un teatro que se descubre poseedor de leyes rigurosas, matemáticas, de leyes emparentadas con la música y, que son, por esta razón, incapaces de analizar, no estando formados en una disciplina científica, la crítica no es más que una descripción de impresiones. (1990: 65)

Meyerhold con su puesta en escena de **El inspector** reveló la incapacidad hermenéutica de la crítica teatral de su época. Esto también explica que una misma escena haya generado desconcertantes interpretaciones divergentes y opuestas entre sí. La utilización de significantes novedosos -por ejemplo, la escena muda del final, cuando un telón blanco descubría los muñecos en lugar de los actores- generó una multiplicidad de sentidos, desestabilizando las "certidumbres" del discurso crítico. La actitud de permanente innovación de Meyerhold incluso excedía el campo teatral, y tendía hacia la interrelación de lenguajes y prácticas artísticas: en **La reconstrucción del teatro** planteaba la realización de un mega-espectáculo, que reuniría el cine, la radio, el teatro, el circo, el deporte y el music-hall.

Aún hoy estamos debatiendo los enormes desafíos que plantea para su abordaje la puesta en escena como objeto autónomo. Los críticos teatrales-literarios rusos de los años veinte no estaban dispuestos a llevarlos a cabo.

TERCERA RUPTURA: CON EL REALISMO ESCÉNICO

En esa circunstancia histórica, la ruptura del realismo escénico era no solamente una búsqueda artística, sino que implicaba un cuestionamiento explícito a la estética oficial. Aunque el realismo socialista sería decretado como tal recién en 1934, ya tenía un término opositor, que era el formalismo. El debate "formalismo vs realismo socialista" se haría central

en el Congreso de Directores de Escena en 1939, con el objetivo de desterrar los últimos resabios de formalismo. El Congreso fue un espacio público donde Meyerhold y sus pares podían expresarse, pero bajo la vigilancia del poder. Meyerhold se defendió a través de dos exposiciones, en las que resulta evidente que ya no había un mínimo resquicio de libertad expresiva. Gérard Abensour (1998) describe con minuciosidad los entretelones del congreso y las distintas versiones de la exposición de Meyerhold del 15 de junio. En cualquier caso, fue explícito en su demanda de estilización en el arte y se defendió haciendo una lista de lo que se le reprochaba: experimentación, constructivismo, modificaciones a los textos clásicos, falta de colaboración con autores soviéticos... A partir de este discurso, la ruptura con el poder político era un hecho consumado, aunque Meyerhold no lo entendió así.

Cuando el artista debe justificar su obra ante el poder, ha desaparecido toda posibilidad de existencia de un campo intelectual. La esfera pública ha quedado totalmente anulada y la crítica ha desaparecido.

Esta situación queda expuesta también en el sentido contrario: la novela de Nikolai Ostrovski, *Así se templó el acero* (1935) fue considerada la obra "cumbre" del realismo socialista. Su autor, víctima de una grave enfermedad que lo inmovilizó y luego lo dejó ciego, la dictó y se publicó en forma de folletín entre 1932 y 1934. Su protagonista, el joven ucraniano Pável Korcahuin resulta una figura especular respecto del autor: retirado del frente de batalla, casi ciego, escribe una novela, que antes de publicar debe ser autorizada. La ficción de **Así se templó el acero** culmina con la aceptación de la obra por el Comité⁵, remitiendo explícitamente a las condiciones de producción durante el período stalinista: la dependencia del arte respecto del campo de poder, que lo convierte en propaganda. El método experimental del naturalismo resulta aplicado a la observación sin matices de las condiciones exclusivamente positivas de la sociedad. También la elección de los temas debía responder a las necesidades coyunturales, y que al encolumnarse en la estética del realismo socialista, resultaban ratificadores del sistema.



Escena de "El Inspector"

La propuesta de León Trostki de la "revolución permanente", no realizada en el campo político, tomó cuerpo en el teatro de Meyerhold. Pero el sistema imperante le hizo pagar el precio más alto que se pueda imaginar por las rupturas llevadas a cabo: la vida. La ruptura y la experimentación radicales nunca son bienvenidas en primera instancia, porque desacomodan una estabilidad y, entre otras cosas, ponen en cuestión los paradigmas vigentes. La crítica suele tardar en asimilar las rupturas, siempre va detrás del arte de experimentación, lo que acarrea consecuencias graves para el acontecimiento efímero de la puesta en escena. Pero el caso Meyerhold revela, además, hasta qué punto la irrupción del campo de poder sobre el campo artístico lleva a la completa disolución del último. El recorrido de ese arco que planteaba en la pregunta inicial, se cerró con la ejecución sumaria y la prohibición de toda difusión de su obra.

⁵ Era un telegrama del Comité regional. En el papel había unas breves palabras: "Novela calurosamente aprobada. Se pasó a publicación. Le felicitamos por la victoria". (Vol. II, pp. 206-207)

BIBLIOGRAFÍA

- Abensour, Gerard. 1998. **Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène**. Paris: Fayard
- Aslan, Odette. 1979. **El actor en el siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gilli
- Bourdieu, Pierre. 1983. **Campo de poder y campo intelectual**. Buenos Aires: Folios.
- Eagleton, Terry. 1999. **La función de la crítica**. Barcelona: Paidós
- Foucault, Michel. 1985. **¿Qué es un autor?** México: Universidad Autónoma de Tlaxcala
- Gregorich, Luis. 1970. **El influjo del naturalismo**, en **Capítulo Universal**. Buenos Aires: CEAL
- Habermas, Jürgen. 1981. **Historia y crítica de la opinión pública**. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Hill, Christopher. 1968. **Lenin**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Jitrik, Noé. 1996. **Canónica, regulatoria y transgresiva**, en **Orbius Tertius. Revista de teoría y crítica literaria**. Año I, N° 1. Universidad Nacional de La Plata.
- Jitrik, Noé. 1996. "No toda es ruptura la de la página escrita", en Gonzalo Aguilar (compilador) **Informes para una academia (Crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana)**. Buenos Aires: Instituto de Literatura Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
- Lenin, Vladimir I. 1975. **El Estado y la Revolución**. Pekín: República Popular China.
- Meyerhold, Vsévolod. 1992. **Textos teóricos**. Selección, Estudios, Notas y Bibliografía de Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de España
- Ostrovski, Nikolai. 1978. **Así se templó el acero** (Dos volúmenes) Buenos Aires: Cosmos.
- Picon-Vallin, Béatrice. 1990. **Etude sur Le Revisor de Gogol-Meyerhold**, en **Meyerhold**. Paris: CNRS, Col. Les Voies de la Création Théâtrale, n. 17.
- Pla, Alberto J. 1971. **Trotski**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Slonin, Marc. 1965. **El teatro ruso del Imperio a los Soviets**. Buenos Aires: Eudeba.
- Tolstoi, León. 1998. **¿Qué es el arte?** (traducción de José Leyva). Madrid: Editorial Alba.
- Trotski, León. 1972. **La revolución permanente** (Traducción de Andrés Nin) Paris: Ediciones Ruedo Ibérico.

Vsévolod Meyerhold: Un hombre escindido

*Desde el ingreso al Teatro de Arte de Moscú
hasta su consagración como “Artista del Pueblo”
(1898-1923).*

Por Daniela Berlante

Siempre me sorprendió la naturalidad con la que, en la instancia de nombrar a aquellas personalidades que revolucionaron la historia del teatro moderno, se citaran de inmediato los nombres de Brecht o Stanislavski, y en mucha menor medida el de Vsévolod Meyerhold. Y sin embargo, me animo a afirmar que el teatro contemporáneo —aún cuando en muchos casos parezca desconocerlo— es deudor de este actor y director de escena, descendiente de alemanes nacido en Penza, Rusia, en 1874, y ejecutado en 1940 por el régimen stalinista.

Me he preguntado asimismo por las causas de este olvido, desconocimiento u omisión. Probablemente, la proscripción que sufrió su nombre en todas las publicaciones de la U.R.S.S entre la fecha de su ejecución y 1955 haya contribuido a opacar el sitio que debería ocupar este artista que revolucionó el teatro cuando decidió barrer con los postulados del naturalismo escénico poniendo al desnudo los de la convención teatral o cuando aplicó los principios del constructivismo al teatro, dando lugar a la técnica interpretativa conocida como “biomecánica”.

En efecto, Meyerhold va a pensar el teatro desde una óptica contrapuesta al modelo hegemónico de su épo-

ca y va a producir, a través de esta toma de posición, una ruptura por partida doble: por un lado va a resistir lo artificioso que suponía el desempeño de los actores en las puestas de los teatros imperiales antes de la Revolución del 17, pero por otro, va a tomar distancia de Stanislavski, su maestro y mentor, al considerarlo cultor del teatro concebido como espejo de la vida, esto es como búsqueda de una verdad en escena que sería provista por la psicología de los personajes y la figuración escenográfica.

...“El Teatro de Arte de Moscú, que ha sabido representar únicamente el teatro de Chéjov, se ha quedado a fin de cuentas en un ‘teatro intimista’... Los teatros experimentales y sus directores trabajan en la creación del teatro de la ‘convención’ para detener la ramificación del teatro en teatros intimistas, para resucitar el arte unitario... El teatro ‘de la convención’ libera al actor de la escenografía... Gracias a los métodos convencionales de la técnica... la puesta en escena alcanza tal simplicidad que el actor puede bajar a la calle y representar sus obras sin depender de los decorados... de los elementos exteriores y casuales... Abolidas las candilejas, el teatro ‘de la convención’ pondrá la escena al nivel de la platea, y



León Trotsky

apoyando la dicción y el movimiento de los actores sobre el ritmo, activará el renacimiento de la danza... El 'teatro de la convención' tiende a dominar hábilmente la línea, la estructura de los grupos, y el color de los trajes, y en su inmovilidad ofrece mil veces más movimiento que el teatro naturalista..."¹

Retomando la idea de ruptura que efectúa Meyerhold a la hora de encontrar su lugar propio y personal de enunciación teatral puedo presentar el móvil principal de mi investigación. La misma apunta a dejar consignados determinados hitos del recorrido artístico de Meyerhold que permitirán verlo ubicado en una posición dual y ambigua respecto del campo de poder (en el caso señalado más arriba: contra la artificiosidad, por un lado, pero también contra la naturalidad) ya que esta actitud dicotómica podrá ser rastreada casi como una constante en su trayectoria teatral hasta el estallido de la Revolución. Entiendo asimismo que dejar planteadas sus no pocas oscilaciones respecto del sistema imperante, lejos de desacreditarlo, lo humanizan y lo bajan de un reconocimiento tardío muchas veces estatuario.

Decíamos entonces que Meyerhold va a desvincularse de los principios estéticos que regían el Teatro de Arte de Moscú, del que formó parte como actor entre 1898 y 1902. Tres años más tarde, designado y alentado por el propio Stanislavski, pasará a hacerse cargo del Teatro Studio en calidad de director. Señala éste último en **Mi vida en el Arte** que el Teatro Studio echaba por tierra el realismo y el costumbrismo en escena y que lo que pretendía era presentar la vida tal como transcurría en los sueños, en visiones o en momentos de elevación suprema tal como lo concebían los pintores, músicos y poetas de la nueva formación.

Stanislavski apostó entonces a que la nueva generación lograra concretar en escena estos principios. Sin embargo, a su criterio, esto no fue posible: Meyerhold no contaba con los intérpretes indicados, capaces de dominar la técnica necesaria. A los ojos del maestro, las ideas del discípulo no superaron la teoría abstracta, la fórmula científica.

Habida cuenta de esta situación, Stanislavski decidió

cerrar las puertas del Teatro Studio. Meyerhold partió a San Petersburgo invitado a formar parte de la Compañía de la primera actriz Vera Komissarjewskaia en su calidad de actor y director. Allí lo veremos desplegar infructuosamente sus principios estéticos. Al cabo de un año fue separado de su cargo por aquella que lo había convocado. Ocurría que el método de trabajo impartido por Meyerhold basaba su eficacia en el conjunto, en el funcionamiento colectivo y no en el lucimiento personal de un carácter, de una diva en este caso. Es así como ella reconoció que desde el arribo de Meyerhold al Teatro Dramático, el aspecto decorativo prevalecía por sobre la actuación, pesaba sobre el actor limitando su impulso. Los movimientos se bloqueaban y un ritmo lindante con la monotonía y llevado al punto de volverse mecánico los iba conduciendo hacia el teatro de marionetas, lo que a juicio de la Komissarjewskaia significaba la muerte del teatro.² Despedido violentamente por la diva, asistimos una vez más a una de las características que signó la trayectoria de este hombre de teatro, esto es, la ruptura como modo de posicionamiento en su devenir artístico.

En 1908 el director de los teatros imperiales, Vladimir Teliakovski lo convoca para hacerse cargo de los teatros Aleksandrinski y Marinski en San Petersburgo, en su doble condición de actor dramático y director de escena. La elección de Teliakovski resulta de un plan deliberado tendiente a insuflar nuevos aires en el cuerpo de esa vieja institución

... "Había pensado que nada nocivo resultaría de la llegada de Meyerhold y que al contrario asistiríamos a cosas interesantes y nuevas, y que en todo caso, no nos aburriríamos"...³

Cabe aclarar que la designación de Meyerhold fue resistida entre los intérpretes consagrados de estos teatros, renuentes a la experimentación como metodología de trabajo y a la que este joven hombre de teatro podría someterlos. En cuanto al proyecto Teliakovski, Meyerhold resultaba el hombre indicado: cada uno de sus espectáculos anteriores había generado polémica y esto, naturalmente, provocaría el efecto buscado.

Sin embargo, el hecho de haber aceptado entrar a una institución que dependía del Zar fue considerado por los compañeros de Meyerhold como una traición al ideal compartido. Admiraban al artista pero se decepcionaron del comportamiento del hombre.

Valentina Vériguina, amiga y actriz le escribe: *... " Quiero en usted al artista, al que conoce momentos difíciles, al que arriesga, se enardece, supera obstáculos, cae y vuelve a levantarse. Lo quiero porque Ud. lleva la cruz del arte, porque no es mezquino ni burgués... Por estas horas he olvidado al hombre Meyerhold, que me es tan extraño y sólo recuerdo al artista, maravilloso y lejano..."*⁴

Una vez más debemos reconocer que Meyerhold manifiesta en este período un comportamiento oscilatorio: Por un lado forma parte de la cultura hegemónica, entendida como aquella que detenta los medios de producción, pero por otro se interesa en una evolución particular de la vida teatral rusa, relacionada con la creación de cafés-teatros, de cabarets, de lo que se llamó teatros "miniatura". En ellos podían verse sainetes cómicos, revistas y parodias. Naturalmente, para circular por este espacio alternativo al de la cultura oficial, de la cual era miembro, se vio en la obligación de colocarse un seudónimo y el mismo fue Doctor Dapertutto. El grotesco subyace como denominador común de todas estas producciones. La pantomima es el género que permite conservar el espíritu festivo que debe presidir la actuación en el teatro.

Hasta ahora entonces hemos visto en Meyerhold a un artista de ruptura cuya colocación es –si no paradójal– al menos ambigua, un artista dividido entre el teatro oficial y el sótano. Habrá que esperar el advenimiento de la Revolución para que la dicotomía se desambigüe y el único camino posible sea aquél que promueva un arte también revolucionario.

Diez años permaneció Meyerhold como director de los Teatros Imperiales. En este período pondrá en escena **Tristán e Isolda, Orfeo y Euridice, Electra, El convidado de piedra, Don Juan, El Príncipe Constante y El baile de máscaras.**

Meyerhold se declara un adepto a la actuación pura, a la pantomima. En realidad pretende lograr la unión de los contrarios haciendo del teatro un acto sagrado pero introduciendo en él elementos bufonescos de la comedia de máscaras. Va a introducir como modelo de actuación la figura de la marioneta y como concepto estético la categoría de grotesco. En el actor deben coexistir el ser humano y la marioneta. ..

*"Ese arte del camaleón, escondido bajo la máscara inmutable del actor, le aporta al teatro el encanto de su juego de luces y sombras"...*⁵

El grotesco proporciona una visión sintética de la realidad y de sus movimientos profundos. En términos teatrales diremos que el grotesco asegura el pasaje inmediato de lo trágico a lo cómico. La disonancia, afirma Meyerhold, va a imponerse como belleza y armonía.

Es interesante destacar la afinidad de Meyerhold hacia el grotesco habida cuenta de que el género se define en la mixtura dada por la unión de los contrarios. Me atrevería a decir que ésta puede ser una clave de lectura del sujeto Meyerhold: un hombre que hasta que no llega la Revolución como el momento aglutinante de sus experiencias va a estar atravesado por una lógica dicotómica, dual y oscilatoria que lo lleva a circular por espacios antagónicos y a romper con la tradición imperante como modo de posicionamiento, llámese Stanislavski, Vera, los actores de los teatros oficiales o sus propios compañeros del Teatro Studio.

Para poder trabajar con actores que se manejan en su misma sintonía Meyerhold crea en 1913 una escuela de teatro, el Studio, de la que participaron como profesores artistas provenientes de artes diversas: música, pintura y literatura. Las actividades se desarrollaron hasta la primavera de 1917, fecha coincidente con la abdicación de Nicolás II y la formación de un gobierno provisional.

Octubre es tiempo de revolución obrera y campesina. El proletariado toma el poder. Ya no se habla de ministros sino de Comisarios del Pueblo. Lenin preside el Soviet constituido en gobierno de la República, Trotsky está al frente de las Relaciones Exteriores y en el Comisariado para la Instrucción se encuentra

- 1 Meyerhold, V. **Historia y técnica en el teatro en Meyerhold: Textos Teóricos**, Edición de Juan Antonio Hormigón, Madrid, A.D.E., 1998.
- 2 Abensour Gérard, **Vsévold Meyerhold ou l'invention de la mise en scène**, Fayard, 1998.
- 3 V. Teliakovski, citado en Abensour, G, op. cit., pág 169.
- 4 Citado en Abensour, Gérard, op.cit., pág 174. Carta de V Vériguina a Meyerhold del 14/10/1908.
- 5 Citado en Abensour, G., op.cit., pág 212. V. Meyerhold, **El Barracón** en Sobre el teatro.

Anatoli Lunacharski, hombre de amplia formación que al igual que los nombrados padeció el exilio.

En febrero de 1918, por decreto del Soviet de Comisarios del Pueblo todos los teatros pasan a depender de una sección teatral del Comisariado para la Instrucción ¿Cuál ha sido la actitud de Meyerhold ante estos cambios? Juan Antonio Hormigón afirma que si bien en un primer momento no abrazó la causa revolucionaria de inmediato, dando así muestras de su apoliticismo, cuando adhirió a ella lo hizo de modo absolutamente radical.⁶

En 1918 pone en escena **El misterio bufo** del poeta Maiakovski, que se presentó precisamente para conmemorar el primer año de la Revolución. Comparte con Maiakovski la idea de que la revolución política y social en curso va de la mano con la revolución en las formas artísticas. La revolución de octubre los encuentra bajo el gobierno bolchevique, unidos por la misma aspiración de transformar el mundo.

Terminada la Primera Guerra Mundial Meyerhold es nombrado, bajo la autoridad de Lunacharski, director de la T.E.O. (Sección Teatral del Comisariado para la Instrucción). Para afirmar su papel de renovador proclama el Octubre Teatral, esto es, el advenimiento en escena de una revolución artística de la misma envergadura que la revolución política ocurrida tres años antes. Lunacharski es partidario de un equilibrio: comparte las ambiciones de Meyerhold porque también desea la creación de un teatro revolucionario que esté a la altura de la nueva realidad social, pero sin abolir la tradición, sin renegar del valor de la cultura del pasado. Los medios conservadores van a considerar al nuevo responsable de los teatros como elemento desestabilizador mientras que la Proletkult o Asociación de Cultura Proletaria fundada en 1917 y con la que Meyerhold coincide estratégicamente va a reclamar un teatro políticamente eficaz, capaz de contribuir al afianzamiento del proletariado como agente cultural que reniega del pasado y construye una cultura nueva y propia. Entre la dirección de la T.E.O poderosa que Meyerhold conoció en 1918 y el organismo debilitado en que se convirtió puede inscribirse toda la historia del desarrollo de la burocracia soviética.

Finalmente, Meyerhold cesa en su cargo en 1921, año en que finaliza la guerra civil dejando millones de muertos y un país devastado por el hambre. En este contexto empieza a hacerse fuerte la figura de Stalin.

En este punto, lo que cabe consignar es quizás el mayor legado de Meyerhold: la indisociabilidad entre revolución política y revolución artística. Es en esta asociación dónde se recupera el ideal vanguardista de unir el arte con la vida.

Un arte revolucionario será aquél que transforme todos sus cimientos otorgándose nuevos contenidos, imbricados en formas que materialicen lo político, de suerte que la renovación formal será inescindible de la revolución ideológica.

Un teatro revolucionario, como el que también dirigía, debía poder procurarse un repertorio revolucionario. Meyerhold no lograba encontrar una obra rusa que tuviera esos contenidos entonces recurrió a piezas francesas o alemanas que trataran la realidad contemporánea bajo una óptica socialista. Así es como a partir de la obra **La noche** de Martinet, Serguei Tetriakov compuso **La tierra encabritada** que Meyerhold estrenó en 1923 y en la cual la burguesía se ve ridiculizada y ensalzados los revolucionarios. Este espectáculo fue dedicado al Ejército Rojo y a Trotski como soldado de élite de la República de Rusia.

Meyerhold verá finalmente el reconocimiento a su trayectoria. El 2 de abril de ese mismo año en el teatro Bolshoi se organiza una ceremonia memorable en su honor celebrando sus 25 años de actividad teatral. Más allá de su militancia política es al actor y al director a quien se rinde homenaje. La sociedad va a ver en él a un artista excepcional. Se le confiere oficialmente el título de Artista del Pueblo de la República de Rusia.

Sin embargo van a endurecerse las condiciones políticas: las autoridades deciden oponerse al futurismo y la vanguardia por considerar que estos movimientos perjudican la imagen de respetabilidad que la nueva Rusia quiere brindar al mundo. La ciudad occidental es presentada por los directores de escena degradada, corrompida y peligrosa. Es tiempo de reanudar la tradición nacional y volver a las fuentes. Se invita al teatro a volver a Ostrovski.

⁶ Hormigón, J.A, **Meyerhold: Textos Teóricos**, Madrid, ADE, 1998.

Pero Meyerhold va a permanecer fiel a sus convicciones en lo que hace a la revolución teatral. Elige a Ostrovski, referente por excelencia de la dramaturgia nacional, y con el Teatro de la Revolución monta la pieza **Un puesto lucrativo**, construida sobre el contraste entre el vestuario de época, que databa de mediados del Siglo XIX y la escenografía constructivista de Chestakov. De este modo quedaba probado que Ostrovski —en manos de un director como Meyerhold— podía ser resignificado revolucionariamente. Del mismo autor, puso en escena **El bosque** en una adaptación tan trabajada del texto original que le permitió autodenominarse autor del espectáculo. Claro que esta elección le valió las

críticas de una izquierda escandalizada al ver al dirigente del Octubre Teatral elegir por segunda vez a ese autor que calificaban de burgués, representante de una época marcada por el oscurantismo. Las críticas de derecha, por su parte, lo acusaban de haber desfigurado a un clásico.

Es indudable en este punto de su trayectoria que la colocación del artista en el campo de poder soviético es ambigua: reconocimiento y rechazo serán dos constantes de una vida artística que finalizará trágicamente cuando el segundo término de la dicotomía, esto es, el rechazo adopte su formato más radical y se vuelva ejecución sumaria.

El artista de la mirada

“Perder pero perder en verdad para dar paso al hallazgo”.
Guillaume Apollinaire

Por Adriana M. Carrión

Al transitar los textos teóricos de Meyerhold y algunos otros de diferentes autores referidos a su trayectoria, puedo constatar que estoy en presencia de un artista en búsqueda de su identidad teatral. Su afán renovador se verifica en todos los lenguajes de la puesta en escena y fundamentalmente en el juego del actor.

Cuando recorro las fotografías de sus espectáculos me sorprenden las posturas de los cuerpos de los actores y esos dispositivos escénicos que poseen una fuerte impronta de las artes plásticas.

La pregunta que me hago es ¿cómo llega a concebir esas escenografías tan funcionales y que resultan tan actuales? y en primer término, ¿de dónde surge tan amplio conocimiento de la pintura, de sus artistas y de las artes plásticas en general? Intento una respuesta posible. Si bien desde niño Meyerhold está en contacto con el arte a través de la música, creo que su paso por la Escuela de Arte Dramático de la Sociedad Filarmónica —interesada en una formación cultural integral de sus estudiantes con materias como historia del arte, historia del teatro y de la literatura, que hasta el momento no poseía ninguna institución de este tipo— es la que modela y deja surgir aquello que estaba latente en Meyerhold: su mirada estética.

A través de los testimonios que recorro sobre sus puestas en escena, reparo en que su conocimiento

sobre las artes plásticas, su percepción y agudo análisis de sus elementos constitutivos, le permiten transmutar y visualizar aspectos de la pintura o la escultura en sus espectáculos.

Esta especial sensibilidad por las cualidades plásticas se hace presente en sus puestas en escena iniciales de carácter simbolista y, posteriormente, en el trabajo conjunto desarrollado con artistas cubofuturistas y constructivistas.

El conocimiento de Meyerhold de los pintores de todos los tiempos es amplio, hecho que le permite tener una opinión formada sobre cada uno de ellos: de Giotto admira la fluidez de la línea; a Aubrey Beardsley lo identifica como el mejor estilizador, es decir, aquel pintor que sintetiza los aspectos fundamentales del tema expuesto; Rembrandt le interesa por los contrastes lumínicos; y los impresionistas Monet y Renoir, por los procedimientos empleados al representar los efectos de la luz sobre los objetos. Aprueba la calidad estatuaría de los personajes retratados por los simbolistas Maurice Denis o Puvis de Chavannes; y le interesa la utilización de colores arbitrarios en los objetos y personas empleada por fauvistas y expresionistas, entre otros artistas.

Es en el período del Primer Estudio del Teatro de Arte de Moscú en 1905 que Meyerhold propone realizar la puesta en escena de **La Muerte de Tintagiles**

de Maeterlink, drama de corte simbolista, que rompe con el estilo realista de interpretación y de concepción escenográfica realizado hasta el momento.

En cuanto a la interpretación, Meyerhold da instrucciones precisas sobre “vivir la forma y no solamente la emoción del alma”¹, ya que los gestos deben remitir a su origen, es decir a la interioridad de la cual nacen, como así también propone “la sonrisa para todos”², sonrisa que Meyerhold relaciona con la expresión trágica y de aceptación dolorosa –pero promisoria de algo mejor– de la Virgen al pie de Cristo crucificado, escena representada en un cuadro del pintor renacentista Pietro Perugino, maestro de Rafael.

La composición de los grupos y de los personajes se apoya en la concepción de “bajorrelieve”, de inmovilidad y detención del movimiento, o del gesto tomado en un instante supremo. Importa más la cualidad plástica que la palabra, o en todo caso, ésta la acompaña. Esta es una nueva forma de encarnar la actuación a la que se sumará un cambio en la escenografía. Con la ayuda de dos pintores modernistas, Sopounov y Soudeikine, los “decorados” se resuelven con la realización de unos telones coloreados, convencionales, no figurativos que acompañan el juego de los actores.

Ahora bien, sólo se llega a presentar un ensayo general de **La muerte de Tintagiles**, por cuestiones políticas y por problemas con Stanislavski, esta versión de la obra de Maeterlink no es presentada al público.

Meyerhold habría de esperar hasta 1906 para estrenar una segunda versión de **La muerte de Tintagiles**, en la ciudad de Tiflis. En una carta enviada a su esposa Olga Munt, luego del estreno, Meyerhold expone conceptos reveladores sobre su relación y conocimiento de la pintura: “Se puede presentar la obra bajo dos aspectos absolutamente diferentes. O bien utilizar los paisajes de Böcklin y las actitudes plásticas de Botticelli; o sino adoptar el primitivismo de las marionetas”³.

Como vemos, su postura estética oscila entre seguir los cánones de la cultura superior y compartida por

el público o apartarse de ella. En este caso, opta por apoyarse en la pintura: de Arnold Böcklin y su cuadro **La isla de los muertos** –de influencia simbolista– para la escenografía, y **La primavera** de Sandro Botticelli, especialmente las posiciones de sus figuras, para las actitudes desplegadas por Tintagiles⁴.

Del período en que Meyerhold trabaja en el Teatro Komissarzevskaia, en San Petersburgo, pone en práctica sus inquietudes plásticas en la puesta en escena de **Hedda Gabler** de Ibsen (1906). La escenografía está compuesta por cintas rojas y blancas que sugieren iglesias; el otoño, es mostrado con colores ocres y, a su vez, cada personaje está identificado con un color que se complementa con la interpretación: hombres, gris y negro; niño y mujer joven, rosa; y Hedda, verde. El desplazamiento de los actores en un espacio escénico angosto, casi como un pasillo, restringe los movimientos produciendo un efecto de bajorrelieve, de trabajo en la bidimensionalidad. Esta buscada concepción plástica del cuerpo de los actores se acopla al simbolismo de los colores del vestuario.

Ese mismo año Meyerhold volverá a trabajar con Soudeikine en la puesta en escena de **Hermana Beatriz** de Maeterlink, continuando con la misma estética simbolista. En esta obra se armoniza la escenografía con los movimientos de los actores: las monjas vestidas de color gris-azulado componen grupos plásticos que recuerdan los cuadros religiosos de Giotto o Fray Angélico, trabajo que se combina con un ritmo sonoro particular para crear una atmósfera de misterio místico.

Meyerhold en el otoño de 1913 cumple su objetivo de abrir una Escuela de Arte teatral. Para el verano, realiza una breve estancia en París en la que se pone en contacto, entre otros, con el líder del futurismo italiano, Filippo Marinetti, quien le devolverá luego la visita en su Teatro Estudio en 1914. No logra entrevistarse –a pesar de su interés– con Picasso, principal exponente del arte moderno y de ruptura. Basta recordar **Las señoritas de Aviñón**, de 1906-1907.

1 Citado por Abensour, Gérard, en el capítulo II: “Naissance d’ un homme de théâtre”, en **Vsévolod Meyerhold ou l’ invention de la mise en scène**, p. 90.

2 Ibid. p.90.

3 Cfr. Abensour, Gérard, en el capítulo III: **L’ année 1906 ou le triomphe des symbolistes**, p. 108.

4 Cfr. **Primeros ensayos de un teatro estilizado**, en Vs. Meyerhold, **Teoría teatral**, pp. 52-53.

Pero, intuyo que este acercamiento a las manifestaciones plásticas de vanguardia a través de exposiciones en Rusia, o por el encuentro con sus gestores a partir de sus breves viajes a Francia, hacen que se identifique con esta corriente que busca romper con los cánones establecidos, en búsqueda de una nueva formulación artística que responda a las inquietudes de los nuevos tiempos que corren.

Creo que ha sido importante el encuentro de Meyerhold con el poeta Maiakovski. Meyerhold se siente consustanciado con las ideas propuestas por Maiakovski en el plano estético y también en el ideológico. Este artista forma parte del grupo cubofuturista⁵ creado en 1912 que intenta desligarse del futurismo de Marinetti proponiendo sus propias intenciones. Difunden sus ideas en un manifiesto denominado **Bofetada al gusto del público**. Realizan reuniones en un café y protestan contra el arte “occidental” importado en la época zarista que sigue siendo el modelo dominante. Las ácidas reflexiones enunciadas por los cubofuturistas terminan casi siempre con enfrentamientos violentos con los asistentes a las tertulias.

A diferencia de sus pares italianos, los futuristas rusos “sacan” el arte a las calles de Moscú, realizan giras por las provincias y terminan siendo con sus atuendos extravagantes, sombreros llamativos y rostros pintados objetos/sujetos de arte, en un intento de apartarse de las convenciones artísticas dominantes.

El mencionado encuentro entre Meyerhold y Maiakovski da como resultado la primera versión de **Misterio Bufo** de Maiakovski (1918) en el Teatro RSFSR de Moscú, con motivo del primer aniversario de la revolución, y que cuenta con el pintor Kasimir Malevitch (propulsor del Suprematismo) como escenógrafo⁶.

En 1920, Meyerhold lanza el programa del *Octubre teatral*, es decir que propone una revolución sobre la escena del mismo calibre que en la vida política. Ese mismo año intenta crear un teatro de corte popular y proletario y realiza la adaptación de **Las albas** (1920) de E. Verhaeren, ofreciendo una visión alegórica de la revolución y con una estructura de *meeting* político.

El pintor Vladimir Dmitriev prepara una escenografía cubofuturista y por indicación de Meyerhold el escenario avanza hacia la sala a través de escalones, y ocupa el foso de la orquesta. El dispositivo escénico está compuesto por cubos, conos y cilindros de colores rojos, dorados y plateados, a los que se suman triángulos en hojalata y cuerdas sin funcionalidad específica. Estos elementos se acompañan con objetos realistas como la cruz de una tumba, las puertas de una ciudad, lanzas y escudos de soldados iluminados por una luz blanca, a pleno, para romper toda ilusión teatral.

En ocasión de este estreno, Meyerhold expresa la idea de estar ante un paso decisivo en cuanto a la renovación escénica de Rusia:

“La palabra ‘decoración’ no tiene más sentido para nosotros, es buena para la Secesión y para los restaurantes de Viena o de Munich; nosotros no queremos ni ‘Mundo del arte’, ni ‘rococó’, ni baratijas de museos. Si nos volvemos los últimos émulos de Picasso o de Tatlin, es porque sabemos que formamos parte de la misma familia (...). Somos constructores y ellos también (...).”⁷

Este tipo de concepción escénica cubofuturista es también propuesta por Meyerhold para la puesta en escena de la segunda versión de **Misterio Bufo**, de Maiakovski, reescrita en 1921. El dispositivo escénico es trabajado en dimensión vertical, con cubos, pequeñas escaleras, balaustradas y plataformas que combina superficies en diferentes niveles y volúmenes, para construir una escenografía con elementos sencillos y prácticos para el juego del actor⁸. Una rampa inclinada hacia las butacas une los espacios del actor con el del espectador, al que se invita a subir a el escenario al finalizar el espectáculo.

Creo que este ciclo de escenografía cubofuturista asociado a la colaboración de pintores comprometidos con la causa “renovadora” es el paso necesario que da Meyerhold para afianzar el trabajo del actor en la biomecánica y proponer una escenografía que

5 Los artistas provenientes de diversos lenguajes artísticos (letras, teatro y plástica) como los hermanos Vladimir y David Burljuk, Maiakovski, Klebnikov, Livshitz, Kruchenykh y Malevich, firman en 1912 el mencionado manifiesto, con el que nace el cubofuturismo. En este texto se proponía el rechazo de las obras de Dostoievski, Tolstoi y Pushkin, y toda la literatura del pasado, y se pretendía la creación de vocablos nuevos y arbitrarios, etc.

6 La esencia de la pintura “suprematista” aparece por primera vez en **Victoria sobre el sol** (1913) de Alexei Kruchenykh, la primera ópera futurista en la que Malevitch realizó los diseños de los trajes y la escenografía cubofuturista. El diseño del telón de fondo se veía un cuadrado blanco y negro, partido por la mitad, sobre un fondo blanco, que sería el leitmotiv de sus futuras creaciones. Cuadrado negro sobre fondo blanco (1915) y Blanco sobre blanco (1918) fueron las composiciones fundamentales del Suprematismo.

7 Cfr. Abensour, G. Cap. VIII **La guerre de sept ans II: Révolutions et guerre civile**, p. 300.

8 Para mayor información sobre esta puesta en escena, consultar: Cap. 9. **Meyerhold: el teatro como propaganda**, en E. Braun, **El director y la escena**, p. 167.

vaya más allá de lo hasta entonces experimentado. Por ello, se vincula con el nuevo movimiento plástico surgido de la revolución soviética: el constructivismo y piensa que este tipo de propuesta, que postula la construcción tridimensional y utilitaria de la obra, es la adecuada para este nuevo modo de interpretación.

Entre 1921 y 1922, en su repliegue involuntario del ámbito oficial del teatro, Meyerhold crea un estudio de enseñanza teatral en varios niveles, en el cual madura la idea de la biomecánica y de la formación integral del actor. Meyerhold vislumbra la posibilidad de fomentar la imaginación del actor al pedirle que se impregne de las imágenes de las xilografías o litografías de los dibujos de Callot, las figuras grotescas o terroríficas de los **Caprichos** de Goya, y los grabados caricaturescos de Honoré Daumier. Vemos que siempre la imagen pictórica, plástica, está presente como motor para “despertar” otras imágenes que el actor pueda volcar en su trabajo escénico.

Por esos años se forma el primer grupo de trabajo de los Constructivistas con Popova, Rozanova, Exter, Stepanova, Rodchenko, Vesnin, Gan, los hermanos Sternberg, etc. que tenían como referente e iniciador de esta tendencia a Tatlin, creador de obras de estructura tridimensional, no figurativas, hechas con materiales corrientes o industriales, eran una suerte de “relieves” y “*collages*” denominados “construcciones”.

Algunas artistas ya mencionadas como Popova y Stepanova, y otros como Fedorov, Schlepianov y Chestakov trabajarán junto a Meyerhold como escenógrafos “constructivistas” entre 1922 y 1926.

Meyerhold visita la primera muestra colectiva de los constructivistas denominada **5x5=25**, en la que expone Ljubov Popova, a la que invita especialmente a enseñar en su estudio en el área de realización de escenografías.

Creo que Meyerhold avizora, con la superación de escenografías de carácter pictórico o esteticista, la creación de una maquinaria tridimensional, despojada y utilitaria acorde con la propuesta revolucionaria al servicio del proletariado.



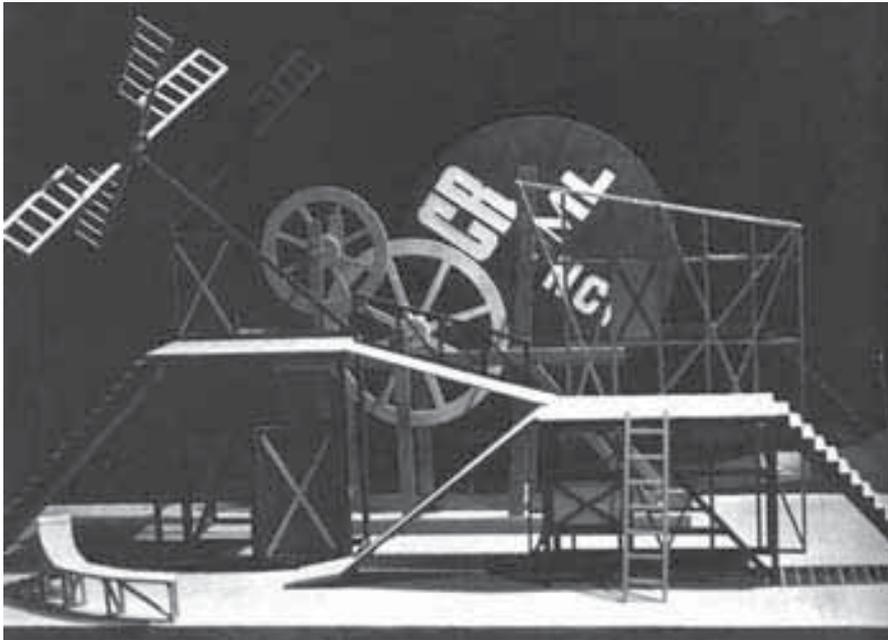
Escena de “La muerte de Tintagiles”

Hacia 1922, Meyerhold está ensayando **El cornudo magnífico**, de Fernand Crommelynck, puesta en la que lleva a la práctica, por primera vez, el modo de actuación basado en la biomecánica y los conceptos constructivistas en la escenografía.

Pasa por varias manos el proyecto escenográfico de **El cornudo magnífico**, hasta que Meyerhold le pide colaboración a Popova, quien construye un área de actuación muy estilizada de un molino de agua, cuyos elementos quedan al descubierto: unas aspas de molino, pasarelas, una rampa, escaleras, dos puertas, una de ellas giratoria, y dos ventanas (tal como pide el texto). Este dispositivo se complementa con dos ruedas: una pequeña y roja y otra mediana, amarilla; y escrito en blanco con caracteres latinos sobre un disco negro las consonantes del nombre del dramaturgo CR-ML-NCK.

Este dispositivo escénico transitable, no era estático, sino que de acuerdo con el ritmo acelerado de la acción, las ruedas o las aspas del molino comenzaban a girar rápidamente produciéndose una integración funcional, una complementariedad, entre la actuación y la escenografía.

A su vez, Popova diseña para los actores el vestuario:



Maqueta escenográfica de "El cornudo magnífico"

una especie de "uniforme de trabajo" (*Prozodezda*) de color azul. De acuerdo al personaje, agregaba un accesorio para identificarlo; por ejemplo, Bruno, el marido celoso, tenía alrededor del cuello unos pompones rojos, que le daban un aire de *clown*; Stella, su mujer, en ocasiones usaba una capa de papel encerado, etc.

Los pocos elementos de utilería fueron también diseñados por Popova y poseían dimensiones exageradas, como por ejemplo, el cepillo para los zapatos que utiliza la criada, o el escritorio y la pluma de Estrugo, con el fin de producir un contrapunto entre ese elemento casi *naif* y el contenido erótico que emana de la puesta.

¿QUÉ SUCEDIÓ CON LAS SUCEVAS PUESTAS EN ESCENA DE MEYERHOLD?

Constato que el ciclo de experimentación espacio-escenográfica y el de la actuación van paralelos y afianzándose hasta 1925. Meyerhold pide la colaboración de varios artistas constructivistas y cada uno

de ellos le da su impronta a la escena, hasta que Meyerhold asume en **El Inspector**, de Gogol, los roles de escenógrafo, director, adaptador y empieza a dejar de lado el dispositivo escénico constructivista para pasar a otro tipo de realización escénica.

En cuanto a las puestas en escena realizadas bajo la égida del constructivismo, Meyerhold plantea desde la "construcción" transitable, a los paneles móviles y funcionales. El referente plástico es el objeto tridimensional, con una reducción en la gama de colores que remite a la abstracción geométrica, estilo en boga de la década del '10 en adelante.

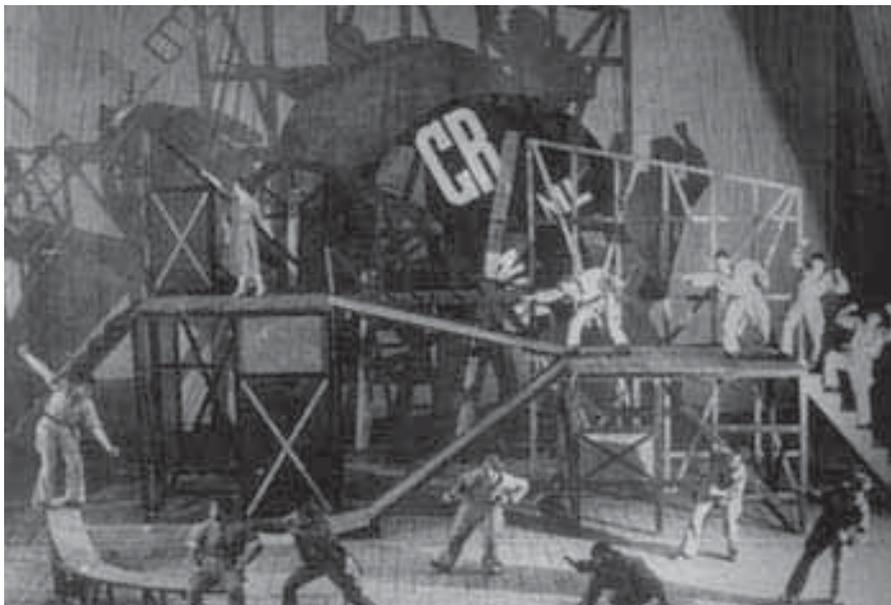
En el caso de la puesta de **La muerte de Tarelkine** (1922), de Sukhovo-Kobylin, Varvara Stepanova crea una serie de construcciones móviles, una especie de jaula adosada a una jaula-rueda y plataformas pintadas de blanco. Los muebles están trucados, llenos de resortes, transformables, de formas cambiantes según la escena. Para el vestuario, resulta interesante comprobar que Stepanova se inspira en los **Caprichos** de Goya. Sobre una tela rústica, de tonos amarillentos (para dar idea de la vieja Rusia) realiza dibujos esquemáticos en color azul cercanos a la abstracción.

Para la siguiente puesta en escena de **La tierra encabritada** (1923) de Sergei Tetriakov (adaptación en verso de **La Noche** de M. Martinet), Meyerhold propone una estructura escénica tridimensional, transportable en la que pone a la vista esta especie de juego de mecano. Para ello, Popova concibe un dispositivo escénico fijo, una especie de grúa montada sobre una plataforma de madera, pero totalmente desarmable para que pueda ser instalada en cualquier ámbito y al aire libre. Ambos lados, se fijan pantallas que sirven para la proyección de textos de las diferentes escenas, de slogans, de consignas o de films de propaganda. Popova crea también una suerte de plataformas rodantes, en las que se pueden montar tres o cuatro actores, inspiradas éstas en las torretas rodantes medievales. A su vez, los actores utilizan

objetos reales: armas, camiones, motocicletas, etc. que provoca un fuerte contrapunto entre la estilización de la escenografía y el realismo de los objetos.

Meyerhold, para las siguientes puestas en escena, profundiza los logros obtenidos y las características de una construcción tridimensional sencilla y despojada. La escenografía realizada por Victor Chestakov para **Un puesto lucrativo** (1923) de Ostrowski, está compuesta por una estructura metálica con escaleras de caracol y plataformas en diferentes niveles, y una escalera central que contrasta con los accesorios y el vestuario al estilo del Siglo XIX. Ya más audaz, en la siguiente puesta de **El lago Lul** (1923) de Alexei Faiko, la dupla Meyerhold-Chestakov, introducen en la estructura ascensores subiendo y bajando, junto a carteles luminosos que se encienden y apagan en una escena en la que brilla la vida mundana. El escenógrafo Fedorov, para **El bosque** (1924) de Ostrowski, realiza un dispositivo escénico inspirado en el constructivismo, con una larga escalera curva que conduce a una plataforma que, a su vez, se comunica con un corredor; esta escalera comunica a un pequeño escenario, a un molinete y una gran puerta.

Las escenografías de las últimas tres puestas en escena, de carácter constructivista, son concebidas por Meyerhold y llevadas a la práctica por Ilya Schlepianov. En **Consorcio D.E** (1924) (basado en dos novelas: **El consorcio D.E. La historia de la caída de Europa**, de Ilia Ehrenburg y **El túnel**, de Bernhard Kellerman) Schlepianov crea unos ocho o diez paneles rodantes de madera de color rojo oscuro que facilitan las transformaciones del dispositivo escénico. En las escenas de persecución, estos tabiques se adelantan a los actores y los ocultan; o en caso de estar alineados, forman una calle. A su vez, en tres pantallas se proyectaban textos con el título del lugar de cada episodio, o discursos de Lenin, de Trotsky y otras consignas escritas. Para la puesta de **El mandato** (1925), de Erdman, Schlepianov diseña unos paneles móviles de madera que rodean el escenario equipado con dos discos giratorios sobre un



Escena de "El cornudo magnífico"

fondo de escena desnudo que enmarca la acción. En el caso de **El maestro Bubus** (1925), de A. Faiko, los personajes aparecen detrás de una cortina de bambú que circunda el área de actuación circular, cubierta por una alfombra verde. La repentina aparición de los personajes sumado a la gestualidad realizada generaba un ritmo de film mudo.

Las experiencias innovadoras de Meyerhold con el constructivismo alcanzan su punto culminante en 1925. Su finalidad es apartarse de una escenografía naturalista para que, con formas simples, estilizadas y funcionales, el actor pueda realizar libremente su interpretación, sin estar "sujeto" a un "decorado". Para poder llegar a este objetivo, creo que en Meyerhold se conjugan —más allá de su experiencia con el teatro— su conocimiento sobre la pintura, y su profundo interés por las innovaciones en las artes plásticas, que lo llevan a convertirse en un agudo observador del mundo, y a lograr amalgamar una postura ideológica, ética y estética que lo proyecta como un verdadero "artista de la mirada", y un precursor de la escenografía contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V., **Historia del Arte**, Barcelona, Salvat, 1990.
- Abbate, F., **Las vanguardias europeas (1905-1915)**, Viscontea, Bs. As., 1983.
- Abensour, Gérard, **Vsévolod Meyerhold ou l' invention de la mise en scène**, Ed. Fayard, París, 1998.
- Bablet, Denis y otros, **Les voies de la création théâtrale**, Ed. Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1979-1983.
- Braun, Eduard, **El director y la escena**, Galerna, Buenos Aires, 1986.
- Breyer, Gastón, **La escena presente**, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 2005.
- Ceballos, Edgar (comp.), **El actor sobre la escena/Meyerhold, Diccionario de práctica teatral**, Grupo Editorial Gaceta S. A. , México, 1994.
- De Micheli, Mario, **Las vanguardias artísticas del S. XX**, Madrid, Alianza, 1983.
- Hormigón, Juan Antonio, **Textos Teóricos**, Vol.1, Ed. Corazón, Madrid, 1975.
- Meyerhold, V., **Teoría teatral**, Ed. Fundamentos, Madrid, 1986.

UNA MIRADA INTERCULTURAL A LA BIOMECÁNICA DE MEYERHOLD

Por **María Rosa Petruccelli**

A MODO DE INTRODUCCIÓN: LAS PARADOJAS DEL INVESTIGADOR TEATRAL

Resulta halagador y a la vez un poco decepcionante, constatar que otro, hace bastante tiempo, pensó y escribió ideas que hoy a nosotros, antes del sondeo bibliográfico, nos parecían hipotéticamente novedosas u originales, interesantes para ser comunicadas. Pues no; algún otro las publicó y nos enteramos que lo nuestro no constituye novedad, y aquí aparece la decepción. Pero resulta que, de alguna manera, habíamos comenzado a transitar un suelo fértil, que estábamos hollando un territorio cierto, porque confirma aquello que pensamos. Y esto resulta halagador. Pero también sucede que no pensamos exactamente, punto por punto, lo dicho por aquel otro. Sucede que nosotros pensamos que hay otras ideas para poner en relación, que lo dicho por el otro no es tan contundente, que hay matices para contrastar, que es posible establecer un diálogo con este texto, salvando las distancias temporal, espacial e ideológica. Y que, en consecuencia, ninguna idea está totalmente cerrada para siempre y, poniendo en relación otros hechos, se pueden abrir otras sendas o líneas de pensamiento, y así, sucesivamente, aportando nuevas relaciones, a partir de las raíces, se genera un tronco y luego se desarrolla la arborescencia, el ramaje y las hojas y, quizá, flores, que se renovarán *per secula seculorum*.

Tratándose de ideas, de crítica, sobre la creación artística, esto es siempre posible porque los creadores, los genios, los revolucionarios como Vsévolod

Meyerhold permiten –gracias a sus complejidades, sus ambigüedades– nuevos acercamientos, nuevos desarrollos.

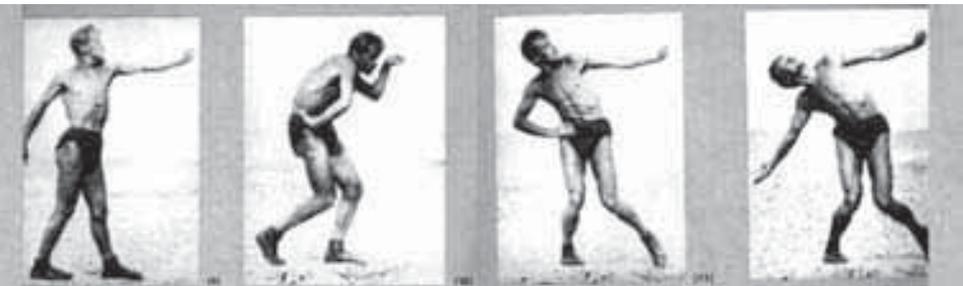
En esta circunstancia, a mi hallazgo coincidente del estudio de S. Mokulski, **La revisión de las tradiciones**, publicado en **El Octubre Teatral**¹, en los años '20, creo que puedo agregar algo, como algunas hojas, que aporten a la luz o a la sombra de sus afirmaciones.

EL TEATRO POPULAR

Coincidimos con Mokulski en que siempre ha existido un teatro popular -que él denomina “de masas inferiores” en concordancia con su discurso revolucionario- que se desarrolló espontáneamente. *“Libres de las cadenas de la civilización oficial, -dice Mokulski- estas masas satisfacían su instinto teatral creando unas formas y unos procedimientos que, en los pueblos más diferentes, presentan a veces unas coincidencias sorprendentes, que no siempre es posible explicar por la teoría de los plagios. Se constata un cierto estilo popular universal, englobando el mimo griego, la comedia de máscaras o atelana romana, los juglares-histriones medievales o los skomorokhi rusos, los comediantes dell’arte italianos, los actores ambulantes españoles y, finalmente los de Japón y China.” (1971: 189)*

Pero pensamos que esta existencia no ha sido siempre en oposición al arte de las “clases dominantes”, aunque sí en forma paralela y, en ocasiones, cruzada

¹ Publicación lanzada por Meyerhold, que nucleó a escritores pintores y escenógrafos en torno a su propuesta innovadora del teatro. Mokulski, S.: **De la escena isabelina a la biomecánica** en AAVV: V. E. Meyerhold. Textos teóricos, Selección y notas: Cristina Vizcaino, Ed. Fundamentos, España, 1971.



o fusionada con expresiones teatrales “burguesas” y que en la trayectoria creativa de Meyerhold justamente, podemos encontrar un interesante ejemplo.

Entonces, haciendo eco al crítico ruso, nos preguntamos: ¿Qué papel juegan estas tradiciones teatrales en la obra de Meyerhold, en sus investigaciones y hallazgos, encaminados hacia la creación de un nuevo teatro popular?

Mokulski afirma que es por oposición a la teoría de la introspección stanislavskiana y el tipo de actor burgués que recita el texto, que Meyerhold comienza a indagar una técnica que ancla en el estudio de las tradiciones teatrales de los pueblos latinos. Y dedica su artículo a puntualizar esta relación en lo que concierne a la técnica del actor, la escenografía y *atrezzo*, al vestuario y al maquillaje. Nosotros nos detendremos a realizar una aproximación al análisis sobre la técnica del actor creada por Meyerhold: la Biomecánica.

Y en este primer acercamiento a la técnica de movimiento para la formación del actor desarrollada por Meyerhold, encontramos algunos matices para contrastar las afirmaciones de Mokulski.

Es indudable la influencia de las tradiciones teatrales populares en la concepción del movimiento corporal del actor propuesta por Meyerhold que, habiendo transitado por varias etapas de investigación y experimentación, desembocó en la revolucionaria Biomecánica.

Pero como firmemente creemos que cada creador es producto de su tiempo, de su contexto histórico, social y cultural, no podemos ignorar que Meyerhold, además de poseer una amplia formación cultural, estuvo en estrecho contacto con la vanguardia artística rusa: el “constructivismo”; que sus viajes a Europa

occidental, más precisamente a Italia y Francia, lo pusieron en contacto con las vanguardias europeas de su tiempo, conocidas hoy como “Vanguardias históricas”, entre ellas, el “futurismo” italiano, con su dinamismo maquinista, teorizado por Marinetti y puesto en práctica por algunos plásticos como Boccioni. Y pudo, además, observar el interés por lo orientalista, el gusto por el exotismo imperante en la moda de la Europa de aquellos años.

Como dijimos, Meyerhold transitó varias etapas de experimentación estética en las cuales las alusiones a la Historia del Arte y, más precisamente, a la Plástica no dejan dudas de que el creador se inspiró en ella, como podemos apreciarlo en su período conocido como teatro de la “convención consciente”, en que sus puestas en escena evocaban con el quietismo de los personajes y la perspectiva escenográfica por superposición, la pintura pre-renacentista.

Pero el entorno movilizador del arte de la Revolución lo impulsa a romper con la maquinaria escenográfica estática y recargada, generada por la aristocracia renacentista, en la ópera y el ballet, y continuada por la burguesía en el drama. Quebrando el quietismo aristocrático, Meyerhold abre las compuertas del espectáculo activo, que recupera la dinámica del teatro ambulante. Pero, quizás motivado no sólo por el interés de abreviar en las tradiciones teatrales populares², sino también impulsado por la dinámica del contemporáneo constructivismo ruso y el agitado futurismo de la vanguardia italiana, y el propio cubo-futurismo ruso de mediados de la década del ‘10.

“Abandonando la estilización ‘el arte por el arte’, donde el placer de mostrar una maestría refinada le era suficiente, Meyerhold ha pasado de una utilización de las tradiciones teatrales en el límite preciso de hacerlas servir a un teatro que hizo de acuerdo a nuestro tiempo; es decir, penetrar en el ritmo de nuestra época revolucionaria reflejando sus necesidades y sus aspiraciones. Es así como los procedimientos tradicionales le han servido para crear un nuevo tipo de espectáculo; un espectáculo-mítin de propaganda y agitación (La tierra sublevada, ¡A por Europa!)

o un espectáculo satírico-social (**El bosque, Bubus**), hasta un espectáculo-panfleto (**El mandato**). Ha creado un teatro de principio a fin revolucionario, actual y auténticamente nuevo, muy enraizado en las más viejas tradiciones.” (1971: 191-192)

MEYERHOLD: ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

Por las razones enunciadas más arriba, resulta efectivo recuperar las hipótesis de la Antropología Teatral para enunciar más claramente este intento de aportar nuevas ideas: las variadas circunstancias que entornaron el tránsito creativo de Meyerhold, se combinaron, influyendo en la conformación de una técnica y una poética creativa del movimiento y del gesto basada en la integración de las tradiciones teatrales orientales y occidentales, de elementos sustanciales de la Historia del Arte, y de las experiencias artísticas de su tiempo, produciendo una gran síntesis entre la tradición y lo nuevo.

Esta hipótesis de trabajo que proponemos se fundamenta, no sólo en la indagación del marco teórico, sino en la observación de los registros fotográficos y fílmicos de la técnica de movimiento creada por Meyerhold para la formación del actor y las puestas en escena³, aunque estas huellas no hayan sido consignadas en sus escritos.

En lo relativo a Oriente, el lejano y el cercano, la observación de las imágenes que reproducen posturas de ejercicios de Biomecánica recuerda, en unos casos, la pintura de frisos egipcia por la disociación de los segmentos corporales, por ejemplo, entre tronco de frente y extremidades y cabeza de perfil, y la consecuente imaginaria disociación de movimientos, también presentes en las antiguas danzas hindúes. En otros casos, se pueden observar evocaciones de los principios orientales de “los opuestos”, tal como, entre otros, el “equilibrio inestable” que produce asimetrías entre ambos lados del cuerpo: el actor-bailarín, apoyado en un solo pie, a través de una serie de contracciones y elongaciones, curva su columna determinando las formas opuestas de

cóncavo y convexo, como por ejemplo en la danza hindú Odissi, formas que también se observan en la estatuaria hindú. Se pueden observar también los efectos de las técnicas de trabajo muscular, como por ejemplo el control del pasaje del peso del cuerpo en diferentes direcciones: adelante y atrás, y a derecha e izquierda. Este pasaje del peso del cuerpo, en el que también se involucran los apoyos de los pies, está implicado en una serie de movimientos que se pueden observar en ejercicios como el de “tensar el arco” meyerholdiano. El ejercicio mencionado implica así mismo la concentración de la energía/fuerza en el torso para lograr el impulso necesario para disparar la imaginaria flecha. En otros términos: un retroceder para avanzar, que también es una oposición. Existen además otro tipo de oposiciones, como por ejemplo, en las calidades del movimiento: suave-vigoroso, recto-sinuoso, rápido-lento, etc.

Esta concentración de energía -a la cual recurren casi todas las técnicas dancísticas espectaculares, antiguas y modernas, orientales y occidentales- es lo que Eugenio Barba denomina *sats* (término extraído de la lengua escandinava) y que se aplica también en el sentido de “puntuación” entre series de movimientos, que Meyerhold denominó *predigra* (preactuación): el momento en que una serie concluye y se recupera la energía, el impulso, para dar comienzo de inmediato a la serie siguiente⁴.

También se puede pensar, observando las imágenes del trabajo del actor meyerholdiano, en los elaboradísimos lenguajes gestuales de rostro y manos presentes en las danzas asiáticas, y en la precisión de la manipulación de objetos (abanicos, bastones, etc.) de las danzas japonesas y chinas.

Este tipo de técnicas y habilidades, a las que se suman la acrobacia, el equilibrismo, el canto y la danza, recuerdan también la integralidad de la formación del intérprete de la Ópera china.

“El actor de Meyerhold hace, además, otra cosa: canta, baila, posee la perfección en el lenguaje de los gestos y un cuerpo superiormente adiestrado; por último, es un acróbata.” (1971: 193)

2 Escribe Meyerhold: “Conozco bien el antiguo teatro italiano, precisamente hice mi aprendizaje sobre sus tradiciones. Sus raíces son sanas” (**La reconstrucción del Teatro**, 1930), citado en **Meyerhold / El actor sobre la escena**. Edgar Ceballos (editor), Grupo Editorial Gaceta S.A., México, 1994; pág. 279.

3 Disponible en www.YouTube.com: Meyerhold: Biomecánica.

4 Cfr.: **Principios que retornan y Energía, igual pensamiento** en **La canoa de papel**, Ed. Catálogos, Argentina, 1994.



En lo relativo a Occidente, en la pintura y estatuaria griega clásica y especialmente en la helenística, con sus torsiones y escorzos, se puede apreciar nuevamente el principio del “equilibrio inestable” y el *sats* contenido en esculturas como “**El discóbolo**” de Mirón y sus múltiples versiones. Imágenes, todas éstas, que podemos reconocer en ejercicios de la Biomecánica.

En lo que concierne a la tradición espectacular, encontramos que el teatro popular trashumante de la Antigüedad, que comienza con el mimo, por la necesidad de comunicar a públicos de diferentes lenguas, crea el lenguaje de los gestos. Tradición que es retomada por el artista medieval: los juglares y saltimbanquis que integran la acrobacia y el malabarismo con el canto y la danza, también presentes en el ambulante colectivo circense, en que se conjugan drama, habilidades y destrezas. Y, por último, el espectáculo popular renacentista representado por la Comedia del Arte italiana con sus tipos característicos -que utilizan también principios de los opuestos como el descrito “equilibrio inestable”, y el *sats*, aplicados en posturas

y series de movimientos ampulosos y grotescos.

Recursos expresivos que volvemos a encontrar en el lenguaje estrictamente codificado del Ballet: cada serie de movimientos comienza y concluye en una de las cinco posiciones clásicas que operan como *sats*, recuperando el impulso para comenzar la serie siguiente. Así como también podemos encontrarlo en la variante del tango argentino “con corte”, momento en que la pareja de bailarines detiene el movimiento para recomenzarlo en otra dirección u otra figura.

La fuerza y persistencia de estas tradiciones espectaculares hacen pensar la elaboración de la Biomecánica meyerholdiana como un cruce, un sincretismo de técnicas teatrales de Oriente y Occidente, -“coincidencias sorprendentes”, según Mokulski- que ha sido retomado y reelaborado por la Antropología Teatral de Eugenio Barba.

LAS VANGUARDIAS Y EL MOVIMIENTO

La Revolución de 1905 había creado las condiciones para el desarrollo de las vanguardias en Rusia. Es entonces que por esta época, en torno al futurismo ruso (Maiacowski, Malevich y otros), comienzan a elaborarse teorías sobre la integración de diferentes disciplinas en las puestas en escena. El circo, el teatro de varieté y el music-hall, el teatro japonés y los espectáculos de marionetas, así como las teorías de Jacques Dalcroze y Rudolph von Laban, puestas en práctica por la Danza Moderna centroeuropea, se convierten en objetos de interés y de estudio.

A mediados del siglo XIX, el francés François Delsarte, profesor de canto y declamación, frente al decadente acartonamiento de la ópera y la esclerosada tradición académica de la danza, realiza, en el Conservatorio de París, estudios y experiencias innovadoras, creando un método para desestructurar los estereotipos estéticos vigentes en su época. Uno de sus aportes más importantes fue el reconocimiento del torso como generador de los movimientos expresivos, que se irradia hacia las extremidades. Otro de sus aportes fue el estudio del gesto y su valor expresivo. Delsarte analizó el movimiento basándose en lo que llamó “ley de la trinidad”, es decir, los aspectos físico,

emocional e intelectual que integran el movimiento humano; la “ley de correspondencia”, según la cual a cada emoción corresponde una respuesta corporal y a cada función corporal corresponde una emoción. Y también enunció el principio de “tensión-relajación” como una ley del ritmo vital.

Estas leyes, ¿no constituyen acaso lo que se puede observar en las imágenes de los films que registran los ejercicios de Biomecánica realizados por Meyerhold: movimientos que surgen del torso, movimientos en pareja de “acción y reacción”, “propuesta-respuesta”?

A principios del siglo XX, Jacques Dalcroze, de origen suizo, profesor de música en el Conservatorio de Ginebra, desarrolló un sistema conocido como Eurritmia. La propuesta de este método es llevar al movimiento corporal las sensaciones rítmicas y melódicas que produce la música; hallar un equilibrio entre la música y el movimiento corporal, haciendo del ritmo musical una experiencia física y que todo el movimiento corporal necesite siempre del tiempo y el espacio. Para Dalcroze, el cuerpo es el vínculo necesario entre pensamiento y música. El entrenamiento en este método comprende ejercicios grupales del tipo de análisis rítmico del movimiento: ejercicios de serie en canon, en espejo, etc.

¿No es acaso lo que podemos observar en las imágenes de la puesta en escena de **El cornudo magnífico**?

Rudolph von Laban, investigador, teórico y pedagogo, que estudió en la Escuela de Bellas Artes de París, fundó su escuela en Alemania, se trasladó luego a Suiza y, finalmente, a causa del régimen nazi, se estableció en Londres, donde, en 1938, abrió el Centro de Danza Educativa Moderna. Se interesó por la danza y realizó los aportes más importantes para la Danza Moderna centroeuropea.

Sus experimentos y profundos análisis del movimiento corporal concluyeron en una teoría y un método que denominó “Coréutica” y que establecen la similitud de las leyes del movimiento en las diferentes actividades de la vida como el deporte, el trabajo, la gimnasia y la danza. El objetivo consiste en proporcionar al bailarín

el sentido exacto del espacio en el que se mueve y tomar conciencia de los elementos que participan en el movimiento como lo son el tiempo, el peso y el flujo de la energía, lo cual implica un entrenamiento mental y físico muy riguroso.

No debemos olvidar que, por la misma época, Isadora Duncan realizaba investigaciones de las formas de la Grecia clásica y creaba sus coreografías inspirándose en ellas. Y que, como impulsora de la “libre expresión”, en 1921 viajó a Rusia donde fundó una escuela de danza en la que impartió estos principios estéticos.

¿No son acaso las teorías y principios enunciados los que constituyen la Biomecánica, que Meyerhold expuso en sus escritos aunque no en forma sistemática? ¿Se tratará de la constatación de “un cierto estilo popular y universal”, del que habla Mokulski”

De lo que acabamos de consignar podría deducirse, que por diferentes caminos, se arriba a similares conclusiones.

Se sabe, porque los menciona en sus escritos, que Meyerhold conoció las experiencias y métodos de los investigadores nombrados. Por este motivo, creemos que no se puede ignorar en la práctica de este director la repercusión de estas experiencias de la Europa occidental⁵ y que no hay duda de que Meyerhold participó del interés por estas relaciones (cuerpo, movimiento, expresión) que estaban presentes en el ambiente cultural de la época.

“... este arte ignora la diferenciación de las funciones del actor; le quiere, a la vez, como comediante, acróbata, juglar, clown, prestidigitador, ‘chansonnier’, poseyendo una técnica universal, fundada en una maestría corporal total, en un sentido innato del ritmo y en la economía de movimientos siempre racionales.” (1971: 190)

LA BIOMECÁNICA

Surge tempranamente en Meyerhold, siendo discípulo de Stanislavski, la inquietud por experimentar una técnica actoral diferente a la desarrollada por su maestro. Progresivamente indagará, abrevando en diferentes culturas, técnicas de movimiento po-

⁵ Cfr.: “Clase de Vs. Meyerhold. Técnica de los movimientos escénicos”, en Rev. **El amor de las tres naranjas**, 1914, en Meyerhold. **Teoría teatral**, Ed, Fundamentos, España, 1971; pág. 77.

pularizadas universalmente y, motivado quizás por los postulados constructivistas, que buscaban una belleza funcional y utilitaria, halló de esta manera los medios para solucionar el problema de la proletarización del arte.

Estos postulados -en coincidencia con los métodos de los investigadores mencionados y con el interés por el espectáculo popular contemporáneo, decantado de la raigambre teatral oriental y occidental, largamente probadas en la representación escénica- conjugados en una metodología heterogénea en sus fuentes, pero eficaz en su finalidad expresiva, constituyeron su teoría de la biomecánica.

“Llamando al actor para instruirse al lado de los clowns, los acróbatas, los prestidigitadores, los bailarines y los chansonniers, Meyerhold crea un nuevo sistema de interpretación: la biomecánica,

que aproximando el teatro dramático del circo y del music-hall, resucita el actor completo de las altas épocas teatrales.” (1971: 197)

La biomecánica sería entonces la integración de los recursos de las técnicas de movimiento referidas, expresadas en términos del discurso “revolucionario” del rendimiento y eficacia de la “máquina corporal”.

Ese *bios* del movimiento -coincidiendo nuevamente con Mokulski- manifestado en todas las culturas, pero también en todos los tiempos, de manera análoga, es lo que Meyerhold intuuyó y captó para el desarrollo de su técnica, integrada a los dispositivos escénicos adecuados a la expresión de los valores revolucionarios. En esta conjunción reside la rica y compleja originalidad de la poética de Meyerhold.

BIBLIOGRAFIA:

- AAVV: **V. E. Meyerhold. Textos teóricos**, Selección y notas: Cristina Vizcaíno, Ed. Fundamentos, España, 1971.
- Aslan, Odette: **El actor en el S. XX. Evolución de la técnica**, Cap. **Los problemas de la gestual**, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Barba, Eugenio: **Más allá de las islas flotantes**, Ed. Firpo y Doba, Buenos Aires, Argentina, 1987.
- **La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral**, Ed. Catálogos, Argentina, 1994.
- Hormigón, Juan Antonio (comp.): **Textos teóricos**, Vol. I y II; Ed. Alberto Corazón, España, 1972.
- Picon-Vallen, Béatrice: **Reflexiones sobre la Biomecánica de Meyerhold**, en Rev. ADE, N° 108, Madrid, Diciembre 2005.

Meyerhold en el umbral del tiempo

"(...) será preciso tratar de comprender el pasado mediante el presente".
Gastón Bachelard, *La intuición del instante*.

"(...) no quiero tener alumnos. Quiero tener compañeros de armas".
Jerzy Grotowski, "Respuesta a Stanislavski".

Por Norma Adriana Scheinin

Si "ser un maestro constituye una debilidad, porque es la búsqueda de la existencia a través de la posesión de los alumnos"¹, prefiero pensar la "verdadera" maestría como el arte de acompañar. Acompañar no como un gesto secundario, sino en la actitud dialógica de quien se constituye como guía. Y si cada uno de nosotros es "hijo de alguien"² y la tradición nos espera en el umbral del cambio, ¿cómo no reconocer en el caso de Meyerhold a un pedagogo teatral en plena acción transformadora? En esa búsqueda en la que cada uno puede intentar el deslizamiento de sus propios tramos, en la que nadie puede hacer el camino de otro, intento comprender en qué consiste un acompañamiento pedagógico.

Tal vez ser maestro consista sólo en desplegar una especial capacidad para proveer, transitando los propios senderos, estímulos, recursos y contención para los llamados por Grotowski "compañeros de armas". Desde su práctica creativa anuncia un corrimiento del lugar centralizador de un *yo del saber*. En este andarivel también comprende el acompañamiento pedagógico de una manera similar, un maestro del pensamiento como Deleuze³.

UNA SEMILLA PARA EL PORVENIR

Me pregunto desde el presente, partiendo de una tarea en la preparación de docentes de teatro –tarea teórica que nunca es sólo teórica- ¿cuál es la semilla que sembró Meyerhold para el porvenir? Porvenir que ya estaba en su generación y que más allá de las fronteras, seguimos transitando hoy. Porvenir que ya ha devenido con los grandes y complejos movimientos estéticos de los siglos XX y XXI.

¿Cómo ir entonces hacia Meyerhold desde el umbral del presente? ¿Cómo despertar de ese umbral a la manera de un actor que se proyecta en escena, tornando las gemas del pasado en el florecer teatral de nuestra época?

Si como director teatral fue un poeta de la escena en el sentido pleno de la *poiesis*, los ecos de su creatividad nos atraviesan con su dinámica plástica y sonora.

Ubersfeld define la función del director escénico como "Maestro del tiempo"⁴. Maestro más que Amo, ya que me atrevo a considerar que su arte consiste en la capacidad para develar capacidades. No como un dominador poderoso que coacciona a los participantes del proceso escénico, sino como potenciador de sus

1 Respuesta a Stanislavski, en Revista Máscara, año 3, número 11-12, enero 1993, p. 26.

2 Me refiero a la concepción de Grotowski expuesta en su artículo Tú eres hijo de alguien, en la Revista citada, pp. 69-75.

3 Este tipo de reflexiones se encuentra en obras como La imagen-movimiento.

4 Lo hace en sus conocidos textos, traducidos como Semiótica teatral y La escuela del espectador.

cualidades y hallazgos. Maestro en la organización de seres en el espectáculo.

A su vez, creo que Meyerhold, en plena Modernidad, procedió con estrategias de montaje⁵. Algo proviene de una cosa y se articula con otra. Política reticular de conexiones no arbitrarias, en las que las tradiciones se tocan abriéndose a los cambios. Maestro de una estructuración arborescente, Meyerhold fue un revolucionario de la práctica que no cambió sólo la apariencia formal. Es dogmática y ciega la acusación de formalismo. Él supo transitar la calidad de las texturas, los matices visuales y sonoros, la arquitectura móvil del espacio, construyendo partituras nunca a-significantes y menos aún in-significantes, sino plenas de significación. Sería posible pensar que confirma para la escena teatral, la noción de partitura ya tomada por Stanislavski, profundizando el valor de su dimensión musical.

No es mi propósito actual retomar el enlace de tradición y cambio entre estos dos grandes maestros. Pero logro vislumbrar que, más que una traición a principios estéticos, el viraje del discípulo pone de manifiesto un compromiso con el crecimiento; y creo que el respeto recíproco les permitió una distancia enriquecedora en la apreciación de sus diferencias. Consecuente con esta actitud, Meyerhold propone un rescate de la tradición teatral, evitando la parálisis creativa del epigonismo.

UNA MATRIZ LÚDICO-FESTIVA.

Retornando a algunas cuestiones que nos preocupan hoy, me pregunto desde nuestra función generacional como formadores de docentes no sólo de actuación, sino de juegos dramáticos y teatrales, ¿cómo enseñaba Meyerhold a jugar el teatro? ¿Acaso si retomamos la matriz lúdica desde un trabajo expresivo orientado a lo teatral, no nos encontramos en un punto de partida básico y común a cualquier formación en el arte de la escena?⁶ ¿No preparaba a sus actores, si bien desde un notable dominio técnico, con una experimentación lúdica a pleno? ¿Cómo tomar de él algo que fecunde no solamente en la preparación especializada de actores profesionales, sino en la formación artística

integral de niños, jóvenes y adultos? Abriendo estos interrogantes, tal vez pueda reconocer en Meyerhold no exclusivamente a un maestro, sino a un formador de educadores.

Veo a unos niños jugando ritmos con partes de sus cuerpos, o entre ellos, o con objetos reales o imaginarios. Observo cómo forman el galope de caballos con las palmas de sus manos golpeando sobre el piso. Cómo el latido de la tierra persiste sólo el tiempo en que una niña acerca su oído a ras del suelo y cómo el sonido de las palmas se diluye cuando ella levanta la cabeza. Es el juego de los niños, en este caso orientados por una maestra. Es el placer del juego desplegándose en una partitura escénica.

Me animaría a decir que Meyerhold supo abrir el juego de lo teatral, que hizo lúdica la tradición, o que tuvo la sabiduría de jugar con ella. En el llamado "juego simbólico" ya está presente este extraordinario (en el tránsito por Grotowski y Barba, llegaríamos a decir "extracotidiano") poder de significación.

Creo que para Meyerhold los actores son niños que juegan con especial destreza. Niños que han crecido hacia y por la tecnología del intérprete. En la medida en que Meyerhold lleva a cabo de modo particular el grotesco, disolviendo la frontera entre lo que luego sería llamado "alta cultura" y "cultura popular", creo que pone en juego un movimiento semejante al de los niños, cuando la risa pone de manifiesto el placer del encuentro con lo ficcional. Tal vez nunca habría que olvidar la raíz y la razón del juego. Esa condición del *homo ludens* que la esquematización del saber y el rendimiento productivo nos hacen abandonar.

Meyerhold comprende el teatro como una integración y como un juego festivo. Por una parte, retoma la concepción del teatro antiguo como unitario y por otra, la tradición del teatro popular tan cercano a la fiesta. Se trataría de una actitud de experimentación teatral no temerosa de la fragmentación. Como moderno, sabe que puede re-unir las partes de un proceso escénico. La tensión entre tradiciones que se contactan en sus propuestas teatrales, estalla en caminos de cambio. La revolución tiene en este

creador un carácter festivo de ruptura y exuberancia en búsquedas y hallazgos. Porque aun recurriendo al modelo del trabajo obrero, lo hace desde la convocatoria de la imaginación.

Me pregunto: ¿por qué las instituciones educativas, como parte de una maquinaria de formación para el trabajo, no logran hacer que prevalezca este carácter lúdico y festivo? Muchas veces se fijan rígidamente en actos escolares, los momentos vivos de la historia. Al institucionalizarse, la fiesta pierde su potencia transformadora, su capacidad de cuestionar los límites.

El maestro de artes, especialmente el de juegos dramáticos y teatrales, no debería olvidar el valor de una teátrica festiva. El teatro, desde un encuadre pedagógico, potenciaría entonces claramente un valor en sí mismo y este especial valor autónomo lo legitimaría aún más como medio de transformación cultural y social. Inevitablemente, siguiendo en esto a Hormigón, pienso también en la concepción de Brecht. Me parece que en Meyerhold, la tradición juega al cambio y las rupturas operan desde la tradición. Pero para que esto suceda es fundamental el devenir de un proceso imaginativo.

SOLO LA CAPACIDAD IMAGINATIVA.

Considero que la imaginación, “la loca de la casa” –como decía Dolto⁷- es la capacidad que permite solicitar al pensamiento desde una práctica artística. Meyerhold creía, en principio, que esa capacidad era exclusiva de los escritores, pero se le reveló no sin asombro en Ilinski, el actor. Descubrió así el extraordinario valor de las asociaciones en el trabajo del intérprete teatral. Él mismo pensaba con imágenes. Estaba convencido de que había que entrenar la imaginación. En consecuencia, la lectura de un texto dramático consistía en un entrenamiento imaginativo. Y se detenía en un movimiento de lo que Deleuze llamaría décadas después –en sus propias elaboraciones- “análisis sensible”⁸, para explorar las expansiones del texto. Desde la documentación consultada⁹, puedo notar que en Meyerhold, la palabra no se desprende dicotómicamente de la imagen. Porque la palabra misma –con su potente y condensadora capacidad



Escena de “Les Ephémères”

de asociación- es imaginativa; y la imaginación, a su vez, por vía de la palabra, se abre a la dimensión asociativa de las ideas. ¿Cómo no vincular entonces estas revelaciones creativas a caminos orientados en nuestro contexto por maestros de dramaturgia como Ricardo Monti? ¿Cómo no reconocer un trabajo desde las imágenes considerando una sensibilidad entrenada en la captación del campo perceptivo?

Meyerhold aconsejaba, además, recordar en imágenes lo leído. Valioso trabajo del actor que podemos conectar también con el proceso llevado a cabo por los narradores orales. En este caso no se repite memorísticamente un texto acoplándole particulares gestos e inflexiones. Se recurre a una especie de mapa de imágenes del texto –sea oralmente transmitido o partiendo de un autor determinado-. Esto permite potenciar uno de los rasgos particulares del género: la espontaneidad, no perdida por otra parte en una gran franja de espectáculos contemporáneos¹⁰. La imaginación se desata, en gran medida, a partir de estímulos materiales de la escena; y en esto, mostrando el artificio y en contraposición al ilusionismo, Meyerhold vuelve a reconocerse deudor del teatro

- 5 Más abajo volveremos sobre esta cuestión.
- 6 Pienso también en maestros del teatro como Lecoq.
- 7 En textos como *La causa de los niños*.
- 8 Ver especialmente *La imagen-movimiento*.
- 9 En Meyerhold, textos teóricos, selección, estudios y bibliografía de Juan Antonio Hormigón, *Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España* y en *Les voies de la création théâtrale*, vol. 17: Meyerhold, de Beatrice Picon-Vallin.
- 10 Puede consultarse el capítulo VI, “Contar el cuento. Los espectáculos de narración oral, una matriz productiva”, que Beatriz Trastoy incluye en su libro *Teatro autobiográfico*. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina.

japonés: “Cuando el teatro japonés representa algo sangriento, coloca en el escenario un trozo de tela rojo que despierta las ideas asociativas requeridas”¹¹. Otro elemento tomado de esta tradición teatral y de la comedia del arte, es el de los “servidores de escena”. Me remito en el teatro actual a espectáculos como **Les Ephémères**¹², en el que miembros de la Compañía –actores, constructores- empujaban las plataformas rotativas. Meyerhold recoge además, la tradición antiilusionista del teatro griego y de la “vieja Inglaterra”¹³. También el uso de máscaras le permite distanciarse de la mera imitación y del atributo de copia que pondera el maquillaje en el teatro naturalista de su época.

Me resulta altamente formativo trabajar en un encuadre pedagógico artístico -en sentido amplio y también en sentido estricto- con estas estrategias, procedimientos y recursos que ponen en evidencia la maquinaria del teatro como un hacer. Quebrar lo ilusorio potencia la imaginación y la teatralidad se pone de manifiesto entonces, como la puesta en marcha de la escena creadora.

El director escénico es concebido, entonces, como pensador-poeta del espacio-tiempo. Siguiendo esta concepción, el director no puede ser un mero fijador de posiciones en el espacio. Si hay algo que se fija luego de un proceso, es a través de la organización rítmica del tiempo. Es un proceso que deriva en la plasmación de una partitura escénica. Debido a esto, resulta necesario trabajar con el músico y el escenógrafo de manera integrada desde un principio. A su vez, la palabra se abre no sólo desde su capacidad de significación, sino por su musicalidad poética.

Se me hace presente la estrecha vinculación creativa entre Meyerhold y Maiakowski. Para estos artistas, el teatro tiene un gran poder revulsivo¹⁴. Meyerhold reconoce que Maiakowski en **La chinche** trabaja un material verbal que no es “ni prosa ni verso”. Y advierte una estructura de tal originalidad “que hará escribir capítulos enteros a los estudiosos”¹⁵. Desde nuestra época, tomando lo que Lhemann considera teatro postdramático¹⁶, tal vez Maiakowski podría formar parte del listado abierto de dramaturgos ubi-

cables en esta concepción. “(...) muchos hombres de teatro decían: Sí, es un teatro curioso, un espectáculo curioso; es interesante, es polémico, pero no es teatro. Afirmaban que Maiakowski no tenía vocación de dramaturgo”¹⁷. ¿Cómo no deslizarnos desde este umbral hacia manifestaciones dramáticas actuales, atravesada ya la frontera del textocentrismo de base literaria? ¿Y por qué no relacionarlo con el concepto de teatralidad que en Barthes pondera una materialidad escénica?¹⁸ Creo que la elaborada apropiación de ésta, provee al teatro de Meyerhold de características decisivas. No es que eluda el patrón del *logos* y del texto, pero construye un proceso autónomo para llegar a ellos. Así, la obra clásica funciona como un pre-texto, con el pleno valor de su materialidad. Podría decirse que el procedimiento consiste en descentrar para volver a centrar. Aunque no lo enuncie de este modo, trabaja lo que Barthes considera como “espesor de signos”¹⁹. Teatralidad que en Meyerhold no deja la dramaturgia ausente o exceptuada -insisto en esto una vez más- sino que logra reubicarla en el entramado de la construcción escénica. Porque el espectáculo moderno pone el acento, más que en el teatro, en la acción²⁰. Comparándola con su concepción del cine, la imagen escénica cobra un valor autónomo. “Una buena película se valora así: Si es muy buena no necesita subtítulos, lo entendemos todo sin texto”²¹. Considera que para que un literato se convierta en dramaturgo “sería necesario obligarlo a componer pantomimas. (...) se le permitirá conceder la palabra al actor sólo cuando se haya creado la escenografía del movimiento”. Las palabras en el teatro son sólo bordadas en la trama de la acción²². Entonces, no es que desvalorice el texto dramático en sí mismo, sino que lo pondera en su lugar teatral. Problemas visualizados por teóricos como Pavis al referirse al pasaje “del texto a la escena” como “un parto difícil”²³, ya presentan en Meyerhold claves de soluciones posibles para el teatro de nuestro tiempo.

EL CINETISMO ESCÉNICO.

Desde esta concepción es imposible hablar de la musicalidad en su trabajo excluyendo la dimensión plástica.

11 Texto de Meyerhold, en op. cit., p. 474.

12 Espectáculo del Théâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchkine, en el VI Festival de Buenos Aires, 2007. Estrenado el 27 de diciembre de 2006 en La Cartoucherie, París.

13 En op. cit., p. 408.

14 Ver estudio de Beatrice Picon-Vallin sobre “Le Revisor” de Gogol-Meyerhold, p. 104, en op. cit.

15 Ver La chinche, en la edición de Juan Antonio Hormigón de Meyerhold: textos teóricos, p. 532.

16 Me refiero a la concepción que desarrolla en su libro *Le théâtre postdramatique*.

17 “Discurso sobre Maiakowski” (1933), Meyerhold en op. cit., p. 545.

18 Me remito a las definiciones de teatralidad desarrolladas en *El teatro de Baudelaire y Literatura y significación*, en sus Ensayos críticos.

19 *Literatura y significación* en op. cit., p. 310.

20 Ver estudio de Picon-Vallin, p. 74 en op. cit.

21 El mandato, Meyerhold en la edición de Juan Antonio Hormigón, p. 479.

22 El Barracón, Meyerhold en op. cit., p. 401.

23 Uno de sus trabajos se titula, precisamente, *Del texto a la escena: un parto difícil*, en *Teatro contemporáneo*.

Por eso la implementación de las pausas, los silencios y el desarrollo rítmico confluyen en un cinetismo que integra lo sonoro y lo visual. La inmovilidad también se construye; no es una pose, sino el producto de un trabajo técnico. Los gestos contenidos, los movimientos limitados, son parte de su capacidad de condensación. Él no propone literalizar. Tampoco reemplaza un lenguaje por otro. Por el contrario, deja que se estimulen en resonancias y repercusiones recíprocas.

Su concepción recupera giros revolucionarios en la transformación de la ópera. “Los actores de ópera, no sólo cantan, no sólo se sitúan en un punto determinado desde el que se les oye bien, no sólo alardean de voz, sino que también realizan una labor interpretativa, actúan, representan”²⁴. Éste es, en gran medida, el viraje que Meyerhold reconoce en el drama musical wagneriano²⁵. Allí ve la promesa de un cambio en la concepción musical del teatro de su época. Me parece reconocer en la modernidad de sus propuestas, una rítmica de pulsaciones diferenciadas en procesos de integración.

Me animo a concluir, desde estas consideraciones, que el peso que significa en la concepción de Meyerhold el constructivismo y su formación musical lo desplazan, aun con su gran valoración de lo literario, de una posición textocéntrica.

Teniendo en cuenta el valor de estos conceptos no sólo para un director escénico sino para pedagogos de juegos dramáticos y teatrales, redimensiono el postulado de trabajar en una plena interrelación del campo artístico, tanto en instituciones educativas como fuera de éstas. La idea de considerar al docente de un área específica en el entrelazo del juego entre lo plástico, lo musical y lo literario permite ubicarlo, en primera instancia, en la dimensión lúdica, y fundamentalmente desplazarlo de cualquier posición centralizadora o dominante. El maestro –sea formador específico de actores o de personas que logren desarrollar sus aptitudes expresivas a través del juego teatral- no debería olvidar su cohabitación con otras áreas artísticas del fenómeno escénico en proceso y como resultado y, en consecuencia, tendría que asumir el desplazamiento de su rol hegemónico.

LA FORMACIÓN DEL ESPECTADOR.

Es lamentable que nos apoyemos en esquematismos, si recordamos que para Meyerhold la formación artística del pueblo debería responder a la de un espectador entregado a transitar una experiencia transformadora. Esto nos permite considerar que Meyerhold se posicionaba contra las subestimación del arte popular, no sólo desde la creación, sino también desde la recepción. Decía: “ningún obrero, ningún compañero (para ellos edificamos nuestro teatro) permitirá que se les ofrezcan sólo esquemas”²⁶.

Meyerhold abre el potencial del espacio. El espectador puede ser invitado a participar de la escena. Tiene la posibilidad de indagar. Se le puede mostrar la experiencia. Le está permitido entrar en ella. “Hasta se puede decir al público: ¿Desean saber cómo se hace? Se les puede dejar que suban al escenario”²⁷. El maestro, como director escénico, sabe guiar la focalización del receptor. “No importa que el público oiga todas las palabras. Importa lo que debe notarse”²⁸.

En nuestro contexto actual, artistas como Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Javier Daulte y Adrián Canale, entre otros, ponen en juego una especie de trama de voces de los actores, haciendo resaltar los parlamentos efectivos según su concepto de la acción teatral.

Meyerhold comprende la formación del espectador como un proceso en el que es fundamental estimular la capacidad perceptiva y lo que se genera imaginativamente a partir de ésta. De allí también el cuestionamiento que hace a los críticos de su época, dado que sólo suelen asistir a los estrenos, y no hacen un seguimiento de las transformaciones operadas en los espectáculos en su ulterior desarrollo. Inconveniente no superado, por otra parte, en la crítica teatral de nuestro tiempo. Entonces, para Meyerhold no sólo es necesario formar al actor sino también al espectador y particularmente al crítico, ya que, en su concepto, en la mayoría de los casos carece de la preparación necesaria para valorar la dimensión temporal del fenómeno escénico.

Confía más en la recepción del pueblo. Así, el espectáculo **El inspector**, es apreciado por “los soldados

²⁴ El profesor Bubus, Meyerhold en op. cit., p. 450.

²⁵ El profesor Bubus, Meyerhold en op. cit., p. 452.

²⁶ El inspector, Meyerhold en op. cit., p. 516.

²⁷ Ibidem, p. 496.

²⁸ Ibidem, p. 516.

rojos” y otros espectadores, por su gran dinamismo y como “muy cinematográfico”²⁹. Me parece de suma importancia reconocer el valor de estas reflexiones para formar desde la docencia, en nuestro tiempo, a futuros espectadores. No olvido que el desarrollo del eje “Apreciación” en los lineamientos curriculares, resulta vital para que los alumnos logren comprender con sensibilidad, imaginación e inteligencia, el hecho teatral.

Para Meyerhold el teatro muestra cosas sin terminar, “porque el acabado se produce mediante el encuentro constante de dos elementos –del actor y del espectador-”³⁰. Así, por su vocación formadora, une a su interés por la realización de los espectáculos una potente expectativa sobre la recepción. No es casual que también señale la falencia de instituciones de investigación teatral³¹.

Consecuente con estas apreciaciones, creo factible afirmar que la formación del actor y del espectador son los pilares de la concepción teatral meyerholdiana.

LA FORMACIÓN DEL ACTOR.

En cuanto al actor, denuncia la ausencia de una escuela de capacitación, por falta de maestros. Nadie parece querer descentrarse de su lugar actoral para desplazarse a una tarea pedagógica. Me atrevo a considerar que este fenómeno manifiesta un *actor-centrismo* que hace obstáculo, paradójicamente, al desarrollo de una metodología para el intérprete³².

Meyerhold apunta a poner en juego la predisposición del actor para la acción lúdica y la precisión técnica. A su vez, la concepción de “juego” y de “pre-juego” resulta altamente atractiva, más allá del campo específico de la preparación actoral. Siguiendo estos lineamientos, intento vincular las consideraciones del maestro precisamente sobre “juego” y “pre-juego” con el concepto de tensión en el trabajo teatral. Meyerhold plantea una especialización no en “el propio juego”, no en “su realización”, sino en “la aproximación al momento culminante”³³. Considera que el “pre-juego” es una especie de trampolín. Pero no desvaloriza este momento ni lo reduce a una etapa de mediación. Porque en esa instancia se acumula la tensión dramática de tal modo, que el juego resulta

ser la descarga o la “coda” del proceso. Creo que es sumamente importante esta valoración del proceso en sí mismo, como devenir de la acción que termina resultando en juego. Me parece fundamental esta manera de considerar el juego como proceso de condensación tensional. Considero que en esto reside una de las claves de su concepción artística.

Si pensar el teatro es imaginarlo, imaginar el teatro es ponerlo en juego; vale decir: prepararse para jugarlo en plenitud³⁴. Esto se vincula a la convicción de Meyerhold en la formación de un actor total. Orientándose hacia esta finalidad, recurre a la tradición del *cabotin*, un comediante trotamundos, un pariente de los mimos, de los cómicos, de los *jonglers*. “Cabotin es el portador del verdadero arte del actor”. Este intérprete responde a “las leyes fundamentales de la teatralidad”³⁵. Y extrema su argumento, planteando el carácter autosuficiente de la técnica actoral. Precisamente, acusa de una falta de conciencia a los maestros que no han sabido transmitir esta tradición. Por esta vía, diferencia claramente “interpretación” de “imitación”, señalando un déficit en la formación del actor moderno. Si el actor se limita a funcionar como imitador, “no es capaz de elevarse hasta la improvisación que se basa en un alternarse y entrecruzarse infinitamente variado de los medios técnicos adquiridos por el actor”³⁶. Esta concepción del actor tomada de la tradición popular del barracón de feria³⁷ responde básicamente a una doble matriz, plástica y musical. Y en la relación tensional entre tradición y cambio, recupera asimismo el “álgebra gestual” del kabuki. Logro apreciar entonces cómo el devenir del teatro en Grotowski-Barba, conlleva marcas notables de interculturalidad ya en

UNA CONCEPCIÓN RÍTMICA INTEGRAL: LA MUSICALIDAD ESCÉNICA.

Es posible retomar su concepción rítmica integral desde esta clave, considerando posible que la tensión dramática interna se manifieste desde la matizada articulación de texturas, colores y sonidos. Así, la tensión interior se hace presente en los ojos, en los labios, en la proyección sonora. Meyerhold observa

29 Ibidem, p. 523.

30 El Mandato, Meyerhold en op. cit., p. 479.

31 El TIM estudiaba la reacción de los espectadores a través de fichas especiales. Esto permitió constatar que el “acabado” se lograba entre la función 50 y la 100. Ver El Mandato, Meyerhold, en op. cit., p. 479.

32 El Inspector, Meyerhold en op. cit., pp. 522-3.

33 El profesor Bubus, Meyerhold en op. cit., p. 468.

34 Ibidem, p. 473.

35 El Barracón, Meyerhold en op. cit., pp. 399-400.

36 El Barracón, Meyerhold en op. cit., p. 402.

37 La creación escénica meyerholdiana, Hormigón en op. cit., p. 59.

que en el caso del drama musical wagneriano, el diálogo interior queda a cargo de la orquesta y lo señala como un gran hallazgo. Así, son diversos los senderos que nos indica para comprender que en el teatro no hay interioridad válida que no se dé en estado manifiesto. Es el fenómeno escénico lo dado al espectador y no la supuesta interioridad del personaje/actor. Rehúsa, entonces, la exuberancia del *pathos* (como patología emocional), reivindicando el valor propio de la materialidad escénica. En esto no pudo haber sido -a mi juicio- más marxista. Creo que sus detractores no tuvieron una mirada crítica suficientemente entrenada para apreciarlo.

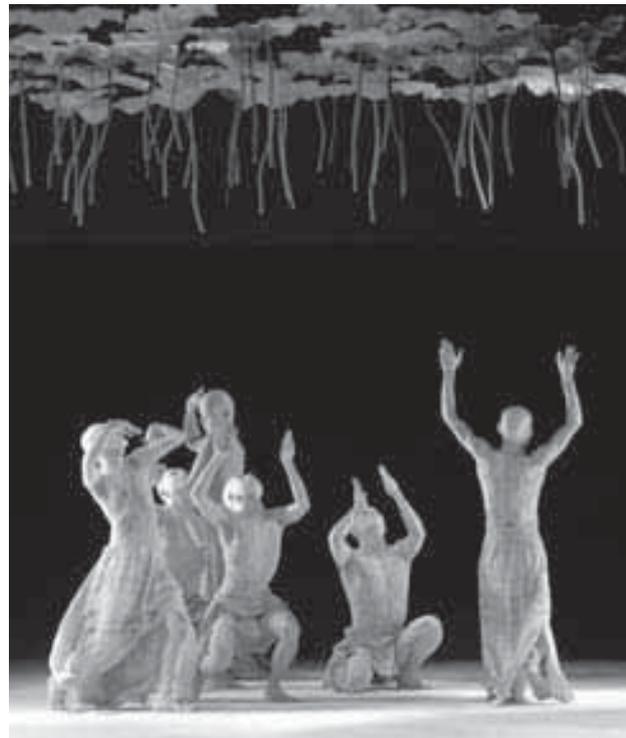
Retornando a Wagner, si la palabra no alcanza para la expresión de un drama íntimo y para que trascienda, para que vaya más allá de la intimidad, se hace necesaria la dimensión sonora de la orquesta. Según Meyerhold, en el dispositivo teatral, cuando la palabra se presenta es para decir, no para reemplazar otro lenguaje. Por eso resulta fundamental el “cómo”, el funcionamiento, la maquinaria que acciona desde lo que se puede considerar, desde una mirada teórica, como “modos de enunciación”. Me parece que es factible vincular éstos a otros modos, los de la música tonal, y a las modulaciones como maneras de mutar las texturas y colores de la voz humana.

Si algo manejaba este maestro de la escena era la paleta musical, no sólo en el trabajo de cada intérprete, sino en los movimientos corales. El coro nunca era para él una masa sino un pueblo, un conjunto matizado que operaba en direcciones y sentidos precisos. Adoptando este criterio, el coro funciona como un sistema material de significación. Y el ritmo consume su integración no sólo en la partitura escénica como un todo, sino en el intérprete que participa llegando a un momento máximo de tensión dramática en la danza. Me detengo aquí en algo semejante al valor otorgado por Wagner a la orquesta. Porque noto que la musicalidad lleva al teatro a sus puntos axiales. Donde la palabra cesa o se omite, el intérprete (sea músico o actor) danza la metafísica de la escena. Hablo en este caso de metafísica, ya que aunque parte de un material concreto, lo trasciende. Es el desborde el

que, como una especie de “derroche de energía”³⁸ posibilita pasar a otro estadio. Operación de disonancia que desarmoniza la tensión hasta que de modo chirriante se derrama, reencauza o estalla. Tal vez para Meyerhold estas instancias de tan potente teatralidad, hayan sido semejantes a los bulbos purulentos del **Teatro de la Peste** de Artaud³⁹. Núcleos o matrices de alta condensación en los que el teatro se prepara para darse. O bien, retomando algunas nociones fundamentales: especie de “pre-juego” que se expande en juego.

Es sabido que, aun en sus diferencias, Stanislavski y Meyerhold admiraban la tradición del antiguo teatro chino y japonés, quizá por su capacidad de consumir técnica y expresividad. Una vez más, Meyerhold retoma el pasado con proyección hacia el porvenir. Proponiendo terminar con una manera rígida y dicotómica de considerar el teatro, estima que “(...) estamos en vísperas de que desaparezca esa división. Entonces pasará como en el viejo teatro japonés, o como en el viejo teatro chino, donde la formación profesional del artista incluía los movimientos, la voz, acrobacia, movimientos con orquesta, saltos mortales, etc. Así debe ser el futuro actor”.⁴⁰

Doy un salto en el tiempo y vuelve en este instante a mi memoria el espectáculo **Kagemí**⁴¹, presentado en el último Festival Internacional de Buenos Aires (2007), en el que la tradición de la danza Butoh funciona como plataforma estético-técnica para la consumación de un mundo de imágenes dinámicas; metamorfosis que, en un sentido nietzscheano, descubre expresándose en una danza trascendente. Aprecio que las flores forman parte de la nube atómica y los rostros son máscaras que despiertan en el dolor. La técnica se entrega en depurada expresión, desde una propuesta extremadamente codificada que excede la



Escena de “Kagemí”

38 Barba usa esta expresión en su Tratado de Antropología teatral, La canoa de papel.

39 En El Teatro y su doble.

40 El profesor Bubus, Meyerhold en op. cit., pp. 456-7.

41 Subtitulado “Más allá de la metáfora de los espejos”, realizado por la Compañía Sankai Yuku, con dirección, coreografía y diseño de Oshio Amagatsu, a su vez intérprete en esta realización escénica.



Escena de "Kogemi"

capacidad receptiva del espectador occidental. Renuevo la experiencia de encontrarme ante una partitura plástico-musical en la que, como diría Meyerhold -y mucho después, entre otros, Susan Sontag-, no es posible separar forma de contenido. Dado que la forma no es meramente externa, este espectáculo no puede ser tratado de esteticista, como tampoco debió serlo Meyerhold en sus realizaciones. Renunciar a los aspectos formales sería abandonar la configuración de la obra artística⁴². La acusación de formalismo sólo sería válida si él trabajara el ritmo como esquema vacío, o como pura métrica. Pero Meyerhold tiene clara la diferencia entre el ritmo y el metro; vale decir: entre la musicalidad y lo cronometrado. Si vuelvo a insistir en que centraliza el arte de la puesta en escena en el dominio del ritmo, logro relacionar este concepto a los de "*tempo*" o "*movimiento*" en las partituras específicamente musicales. Me animo a decir que la musicalidad atraviesa el nivel ontológico del actor y también al objeto, considerado no como mero ente —en el sentido de la modernidad—, sino con la condición de existencia "como si tuviera nervios, espina

dorsal, carne y sangre"⁴³. Porque la materia escénica es para Meyerhold materia viviente. No apunta a las vivencias. No maneja supuestos de interioridad, sino los signos vitales de la escena. Por este camino, encuentro en él a un teatrista con la potencialidad de un especial semiólogo.

Retornando a **Kagemi**, desde el programa de mano recupero términos plásticos que forman parte del título de la obra: "Kage" significa "sombra" y a su vez "juego de luces". Y el supuesto origen arcaico de espejo, anuncia el umbral entre ver y ser visto. Danza el tiempo en los cuerpos, o los cuerpos hacen danzar el espacio.

Descubro mi vaivén entre el umbral del tiempo de Meyerhold y nuestro presente una y otra vez en términos plástico-musicales. Me resulta casi inevitable. No porque la plástica y la música sólo lo acompañen. Es notorio que para él, no funcionan como acompañamiento —en el sentido banal de la palabra— ni como ilustración. Integran fundamentalmente su concepción del teatro. La teatralidad de la que hablara Barthes como "polifonía informacional"⁴⁴, sería música en la variada materialidad de su expresión. Por eso insisto en que, en la medida en que lo plástico se proyecta en mutaciones, también su música silenciosa responde a un concepto rítmico. Los principios del constructivismo escénico podrían ser pensados como postulados de musicalidad. Y no habría construcción posible sin ritmo constructivo.

¿Cómo orientar, entonces, a un profesor de juegos dramáticos y teatrales a reconocer la importancia de un trabajo coordinado con los docentes de esas áreas, sin que procure de ellos un auxilio decorativo para una propuesta escénica? ¿Cómo hacer, a su vez, para que sea valorizado en su autonomía el trabajo teatral? ¿Cómo salir de impensados peyorativos como "musiquita" y "obrita", cuando el recorrido de cada proceso implica, en cambio, musicalidad plástica en el ritmo de cada actividad? ¿Cómo lograr que se considere y respete una visión integradora?

Se trataría de encontrar matrices de integración y no de pegamento, de no llenar los huecos de una experiencia artística con elementos de otra. Hoy puede

42 "Nadie tiene derecho a renunciar a los aspectos formales de una obra, y mucho menos los jóvenes", La chinche (1928-1929), en Maiakovski y Meyerhold, op. cit., p. 535.

43 Meyerhold contra el meyerholdismo, en op. cit., p. 522.

44 Remito nuevamente al ensayo de Barthes Literatura y significación, en op. cit., p. 309.

decirse con holgura, habiendo transitado textos de Barthes –ya en los 60- que en el espesor de signos, ningún sistema expresivo es secundario. Al anularse las jerarquías, en este entramado horizontal -no por esto homogéneo- creo reconocer, una vez más, el legado de Meyerhold.

Así, la plataforma del director de teatro como organizador rítmico integral, sería semejante a la del director musical. La noción de partitura posibilita un acotamiento de la escena en límites temporoespaciales precisos. Siguiendo líneas del devenir del teatro, por qué no recordar entonces a Kantor, interviniendo directamente en sus partituras escénicas.

A esta altura, no es superfluo recordar que para Meyerhold el actor constituye el eje de la representación y que toda partitura escénica se articula en función de su trabajo. Por lo tanto, si bien lo escenográfico no tiene un valor auxiliar, queda claro que tampoco puede cumplir una función independiente. Y aunque las propuestas escénicas realizadas por el maestro son diversas –entre ellas y en sí mismas-, muchas veces de fragmentación episódica, no por esto pierde vertebración la dimensión actoral y la obra como un todo.

Invito entonces a los lectores a reconocer el corrimiento del centro de la dramaturgia hacia el lugar del actor y del director. O bien: a apreciar un desplazamiento de la noción de autor. De este modo, Hormigón considera que Meyerhold procede como co-autor de sus espectáculos⁴⁵.

Dado que el intérprete es la pieza clave del engranaje escénico, funciona rítmicamente con variaciones de altura, intensidad y timbre. Este tipo de preparación del actor lleva a Meyerhold a plantearse la necesidad de un tiempo básico de formación semejante al requerido por un músico (aproximadamente unos siete años)⁴⁶. Si retomo la valoración plástica de la escena, puedo notar que, consecuente con su concepto integral del espectáculo, el ritmo escénico se pone de manifiesto también en el dispositivo de plataformas móviles, como en la puesta de **El inspector**.

Si pienso a su vez en espectáculos actuales como el ya citado **Les Ephémères**, evoco de otro modo nuevamente el operar rítmico de la escena meyer-

holdiana. El maestro se permitía disociar escenas a las que a veces titulaba como episodios⁴⁷, empleando procedimientos de montaje y mediante recursos a los que accedió en contacto con escenógrafos constructivistas. Su concepto del montaje no implica un paralelismo homogéneo entre los sistemas expresivos de la escena. La riqueza de este principio constructivo se ponía de manifiesto en funcionamiento paradójico en dos planos. Esta rica variación rítmica en la articulación escénica le permitía realizar cruces de géneros con marcas de singularidad. Por ejemplo, reconocía en **El inspector**, una propuesta “seria” con aire alegremente “vaudevillesco”. Creo que nuestra época es, en gran medida, deudora de esta permisibilidad. Y formar la apreciación de educandos-espectadores con esta orientación, me parece fundamental.

Décadas después señala con lucidez Lyotard⁴⁸ que el cambio de ritmo puede producir, en los materiales artísticos, mutaciones de género. Me animo entonces a valorar en Meyerhold a un creador que supo transformar los géneros jugando rítmicamente.

Cabe destacar la abundancia de recursos expresivos que abre este tipo de enfoque en el quehacer de la docencia teatral. En las propuestas escénicas del maestro, los intérpretes usan tanto instrumentos musicales como objetos con valor sonoro. Considerando el caso de **La dama de las camelias** “uno toca la guitarra, otro rasca una cuerda”⁴⁹. O bien: el tintineo de la vajilla en los armarios me permite hacer una proyección de este tipo de estrategia constructiva en espectáculos de la última década, como **Ars higiénica** de Ciro Zorzoli⁵⁰.

Volviendo a un encuadre pedagógico en sentido amplio, un taller de creación de objetos-instrumentos musicales, podría encontrar una destinación preciosa en manifestaciones escénicas que valoricen este tipo de proceso.

Me parece interesante recordar que la orquesta de percusión, considerada auxiliar en algunos contextos cumple, para los antiguos chinos, la función de mantener la tensión⁵¹. Por otra parte, siguiendo a notables precursores en cuanto a la valoración de la música en el teatro occidental, reconozco la vinculación del

45 Op. cit., p. 485.

46 El Inspector, Meyerhold en op. cit., p. 488.

47 Meyerhold señala que quienes cometieron el “error de no interesarse en absoluto” acerca de “por qué Shakespeare construyó su drama por episodios”, no llegaron a comprender Hamlet. El profesor Bubus, Meyerhold en op. cit., p. 452.

48 Sostiene esta concepción en textos como Peregrinaciones.

49 La dama de las camelias, Meyerhold en op. cit., p. 571.

50 Con dramaturgia y dirección de Ciro Zorzoli, estrenada en la ciudad de Buenos Aires, en 2002.

51 El profesor Bubus, Meyerhold en op. cit., p. 464.



Escena de "Variaciones Meyerhold"

pensamiento de Meyerhold con el de Appia.

También la aparición y desaparición de objetos y de partes del cuerpo —como en **El inspector**— se construye como una composición poético-gestual.

En nuestra época, recuerdo un trabajo llevado a cabo por Francisco Javier con actores en formación, en el Instituto de Artes del Espectáculo, que devino en la realización de **Las bellas hermanas siamesas**⁵². Todo se iniciaba con cuerpos ocultos detrás de una mesa y con el surgir y el desaparecer de manos sobre la misma, gestando desde improvisaciones una trama de dialogicidad gestual.

Voy a detenerme ahora en algunos aspectos de la caracterización de los personajes/actores en el teatro de Meyerhold. Si bien suele proponer un trabajo interpretativo desde un rasgo dominante, no por esto se resuelve en un estereotipo. Por el contrario, en la elaboración se consigue una diversidad plena de matices. Proyectando una vez más estas búsquedas hacia nuestro tiempo, me remito a la puesta sobre **Tío Vania**⁵³ que tuvo lugar en el V Festival Internacional de Buenos Aires (2005), en la que los timbres de las voces de los actores operaban en una especie de orquesta o coro de cámara y la gestualidad se combinaba desde lo más fino hasta la exaltación grotesca con modos materialmente expresivos de emisión vocal. Podía notarse en especial en el actor que se desempeñaba como Astrov, un especial trabajo en la cualidad sonora de las consonantes, lo que me recuerda aspectos reconocidos en el tratamiento de **El cornudo magnífico** de Meyerhold. En casos como éste, toma de la renovación operística el surgimiento de "un nuevo tipo de cantante, que apoya su canto en las consonantes"⁵⁴.

Meyerhold aplica a su espectáculo el término de "realismo musical"⁵⁵.

En la versión referida de **Tío Vania**, una mecánica repetitiva con variaciones en los desplazamientos del baile me hace pensar, una vez más, en la organización maquina de la puesta. La inevitable materialidad escénica llegaba a puntos de manifestación extrema, como en el artificio de una lluvia "real".

Precisamente, la concepción maquina del ritmo se vincula al ritmo de la modernidad. Las máquinas son

movidas por la generación de energía. La sociedad industrial funciona como una máquina creadora de ritmos. Esta manera de concebir el mundo económico y social, atraviesa el funcionamiento de la escena. Objetos y actores se articulan como piezas vitales del engranaje, que genera ficcionalización desde su artificio. La igualación en las condiciones del uso de los medios de producción, hace de la propuesta constructivista no un arte "para" los proletarios, sino un arte "desde" ellos mismos.

Recurriendo al trampolín del tiempo, creo que las propuestas pedagógicas de las últimas décadas apuntan —aun con diferencias notables de contexto y modos de organización social— más que a un arte "para" los niños a un arte gestado a partir de ellos. Al menos lo veo así, considerando la orientación de base lúdica que viene prosperando en algunas escuelas y talleres, en su intento de formar un sujeto que se constituya desde su propio eje social y personal.

Según estas reflexiones, me resulta coherente pensar que el actor meyerholdiano no se aliena en su acción. Por el contrario, ésta consiste en la puesta en funcionamiento de su subjetividad. Tal vez en esto reside su revolución: en una propuesta para construir el "nuevo" sujeto de la época moderna.

El intérprete opera —como un operario, como un obrero— con la máquina vital de su cuerpo. A través del desarrollo de su concepción biomecánica, Meyerhold logra precisamente, un actor no mecanizado, un ser que elabora personajes de modo antiesquemático, riguroso pero nunca rígido. Se trataría de un actor en condiciones de producir su trabajo artístico como parte —integrada— de la máquina social. En términos deleuzianos podríamos hablar tal vez de un actor maquina, que procedería con una técnica de alta precisión, a partir de la cual las asociaciones de imágenes e ideas llegarían a fluir con mayor libertad.

OTRA LECTURA DE LA MODERNIDAD DE MEYERHOLD.

Me resulta particularmente interesante retomar el concepto de acción-reacción, deudor en principio —en el contexto de Meyerhold— de una psicología de base

52 Realizado en 1987.

53 Realizado por la Compañía Het Toneelhuis, y dirigida por Luk Perceval.

54 El profesor Bubus, Meyerhold en op. cit., p. 456.

55 El Inspector, Meyerhold en op. cit., p. 521.

pavloviana, trabajándolo desde el pensamiento de Deleuze. Porque considero que si bien por las condiciones de la época, Meyerhold parte de un patrón maquínico aún marcado por pautas mecánicas, su propuesta excede a estas últimas. Enfocado así, creo que concepciones ulteriores pueden aportar claves de lectura para redescubrir sus hallazgos desde umbrales de trascendencias.

Por una parte, el concepto de ascetismo proletario apunta a un proceso de producción integrado. Desde la concepción del trabajo en Hegel y en el joven Marx, encontramos claves de la racionalidad moderna en sentido positivo. Por otra parte, ascetismo y abstracción serían el resultado de un proceso sustractivo. Esto puede concebirse como la elección de un despojamiento por parte de un sujeto autoconciente en transformación. En consecuencia, considero que la "convención conciente" meyerholdiana tiene que ver con la elección propia de un sujeto-obrero, artista- que pone en evidencia su accionar fundamental. Desde este gesto revolucionario, la máquina aparece como expansión y condensación del potencial humano.

Planteado así, ascetismo y abstracción como simplicidad, son claves en un camino de despojamiento para una teatralidad abisal. Creo que Meyerhold y Grotowski son maestros de la sustracción en el sentido expuesto. Creo también que los maestros que se proyectan en el tiempo, se exceden para abjurar del

exceso. Más que de acción y reacción mecánica, se trataría de un movimiento tensional que, saturando situaciones y estados, llegaría a instancias de lograda expresividad.

La precisión se obtiene, entonces, a través de un "derroche" del trabajo formativo. Es un resultado que conlleva un proceso. De este modo, el teatro no puede ser comprendido como exposición de virtuosismo, sino como expresión de calidad interpretativa.

Abrir tiempo en el tiempo significa para mí, liberar su dimensión para que entre el oxígeno del arte. Pienso que Meyerhold usa el ritmo del trabajo espaciando la dinámica social en el ámbito artístico. Y esa apertura le otorga al espectador la libertad de "entrar" participativamente en el juego temporal del espectáculo.

Si la concepción de Meyerhold resiste a la ablación entre materia y forma, me parece coherente que el actor trabaje desde la máquina de su cuerpo. Y precisamente aquello que lo anima está en su ritmo. Habría que ver hasta qué punto y cómo, el ritmo de su trabajo pulsa el tiempo de su libertad. Pedagogía comunitaria opuesta al individualismo, aunque no a la singularidad de la individuación. Pedagogía para el intérprete escénico y fundamentalmente para el hombre artístico.

Desde el umbral del tiempo, Meyerhold abre senderos para seguir creando. Tal vez en esto consista, justamente, el desbordante potencial de ser maestro.

BIBLIOGRAFÍA

- Appia, A., **La musique et la mise en scène (1892-1897)**, Theaterkulture-Verlag, Berne, 1963.
- Artaud, A. **El teatro y su doble**, EDHASA, Barcelona, 1978.
- Bachelard, G., **La intuición del instante**, F.C.E., México, 1987.
- Barba, E., **La canoa de papel: Tratado de antropología teatral**, Catálogos, Buenos Aires, 1994.
- Barthes, R., **Ensayos críticos**, Seix-Barral, Barcelona, 1983.
- Deleuze, G., **La imagen-movimiento**, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1984.
- Dolto, F., **La causa de los niños**, Paidós, Buenos Aires-Barcelona-México, 1991.
- -----, **La causa de los adolescentes**, Paidós, Buenos Aires-Barcelona-México, 2004.
- Grotowski, J., **Respuesta a Stanislavski. Los ejercicios, El director como espectador de profesión. El performer**, en Revista Máscara, no.
- Hormigón, J. A., **Meyerhold, textos teóricos**, Selección, estudios y bibliografía, ADE, Madrid, 1998.
- Lecoq, J., **El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral**, Alba Editorial, Barcelona, 2003.
- Lehman, H.-T., **Le théâtre postdramatique**, L'Arche Editeur, París, 2002.
- Lyotard, J.-F., **Peregrinaciones**, Cátedra, Madrid, 1992.
- Pavis, P., **Teatro contemporáneo: imágenes y voces**, LOM Ediciones/Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 1998.
- Picon-Vallin, Beatrice, **Meyerhold**, Vol. 17, en **Les voies de la création théâtrale**, CNRS, París, 1990.
- Ubersfeld, A., **Semiótica del teatro**, Cátedra, Murcia, 1998.
- -----, **La escuela del espectador**, ADE, Madrid, 1997.

INFLUENCIAS DE LA CULTURA ESPAÑOLA¹

“El intercambio cultural se produjo a través de intermediarios, de terceras culturas, pero eso, por otro lado, es una muestra de que los contactos eran buscados”²

Por Orencia Moreno Correa

La presencia de la cultura española en Rusia, concretamente el teatro, se hace presente a partir del siglo XVII. Los soberanos rusos primero y después los gobernantes soviéticos utilizaron el teatro como medio de adoctrinamiento y educación del pueblo. Así, de acuerdo con sus planes de reforma y modernización, Pedro el Grande introdujo la primera obra de Pedro Calderón de la Barca interpretada en Rusia entre 1702 y 1708, una versión de **El Alcaide de sí mismo**. Su objetivo era modernizar el país mediante la creación de una sociedad basada en la habilidad y el mérito personal más que en la nobleza de nacimiento.

En el siglo XIX las traducciones de las obras de Calderón por los hermanos Schlegels influyeron a muchos críticos y escritores rusos. Entre sus más fervientes admiradores se encontraba Konstantin I. Timkovskii, quien en 1843 realizó una traducción en prosa de **La Vida es sueño** y **El Alcalde de Zalamea**.

A partir de la muerte de Pushkin, entre los años 30 y 40, el hispanismo entró de lleno en la cultura rusa, principalmente a través de la influencia francesa. El gusto por las “cosas de España” fue una constante en esos años y de él participaron un gran número de escritores. Además, en esta nueva época comenzó la independencia de la literatura rusa. Los traductores recurrieron cada vez más directamente a las fuentes

españolas que en un principio se habían traducido del francés. Comenzaron a aparecer escritores que dominaban el español, como Turgueniev³ o Bulgakov⁴ y comenzó la época de los viajes de los artistas rusos por España.

Francia y su capital París constituyó uno de los centros de contacto entre Rusia y España. Esta ciudad siempre había supuesto una parada obligatoria en los viajes culturales de los artistas y políticos rusos, pero lo que hubiera podido ser en un principio un impedimento para las relaciones culturales españolas y rusas se convirtió, en los siglos XVIII y XIX, en un centro de encuentro de artistas de estos dos países.

MEYERHOLD Y ESPAÑA

Dentro de este contexto histórico -la presencia de obras del teatro barroco español, especialmente Calderón, y teniendo como eje de coordenadas la ciudad de París- es donde debemos situarnos para estudiar algunos aspectos de la relación entre Meyerhold y la cultura española. El director ruso realizó numerosos viajes a la capital francesa entre 1910 y 1936, pero sus dos estancias más relevantes para esta cuestión fueron las relacionadas con su actividad de director de escena en 1913 cuando monta **La Pisanella o la Muerte Perfumada** de D’Annunzio⁵ y en 1930 cuando realiza una gira teatral por Alemania y Francia.

1 Este trabajo ha sido publicado en la revista ADE, Nro. 102, septiembre-octubre de 2004.

Este artículo es fruto del trabajo de investigación realizado hasta el momento para mi tesis doctoral, titulada: *Espagne et Russie: Les voyages du Theatre barroque espagnol jusqu’a nous jours, le cas de Meyerhold*, dirigida por Beatrice Picon-Vallin, en la Universidad de La Sorbonne Nouvelle, Paris III y la dirección española de Juan Antonio Hormigón.

2 FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José: Prólogo al libro de Mijail Alekseev, *Rusia y España una respuesta cultural*, Madrid, Hora h, 1975,p.9.

3 El conocimiento de la lengua española por parte de Turgueniev se debe a la relación sentimental que mantuvo con la cantante española Pauline Viardot, hija del tenor español Manuel García. Cfr.: TOURGUENIEV, Ivan Sergeevich: *Lettres inedites de Tourgueniev a Pauline Viardot et sa famille*, Lausanne, Editions l’age d’homme, 1972 y Vid. también RACHMANOVA, Olga: *L’amour d’une vie*, Ivan Tourgueniev-Pauline Viardot, Paris, Auteur-Editeur: Pierrette Viardot.

4 “Bulgakov llevo a escribir a su tercera mujer Elena en español.

- 5 Meyerhold llega a París el 21 de abril de 1913 y partirá el 2 de julio. El ensayo general de *La Pisanella* estaba previsto para el 10 de junio por lo que Meyerhold disponía de un mes y medio para realizar la puesta en escena en el teatro de Chatelet.
- 6 HORMIGÓN, Juan Antonio: Meyerhold textos teóricos, Madrid, Publicación de la asociación de directores de escena de España, 3ª edición, 1998.
- 7 VOLKOV, N., op.cit. II, 187-188.
- 8 BANU, Georges: Meyerhold, Shakespeare de la mise en scene in Meyerhold, la mise en scene dans le siecle. Actas del symposium en París, organizado por LARAS, CNRS, del 6 al 12 de noviembre 2000. Tomo primero coordinado por PICON-VALLIN, Beatrice., Moscu, 2001
- 9 Dos grupos destacan de la corriente simbolista, un primera generación integrada por: Balmont, Sologoub, Annenski, Brioussov que fundamentan su arte en el descubrimiento del Yo, de la vida interior escondida y la búsqueda de la belleza, de la forma, en un primer lugar en la poesía. No existe una base religiosa en sus pensamientos y no pretenden relacionar el simbolismo con una concepción del mundo. La segunda generación: Biely, Blok, V.Ivanov, Tchoukoff, se nutren de la filosofía alemana y por Soloviov y se dedican a la teorización del teatro. Su investigación espiritual se encuentra asociada a una religión de una manera imprecisa. El simbolismo para ellos antes de ser una escuela literaria y artística es una concepción del mundo.
- 10 RUDNITSKI, Konstantin: Theatre russe et soviétique 1905-1935, Paris, Thomas Y Hudson SARL, 2000. p.9.
- 11 Los asiduos de la Torre capitaneados por Meyerhold montan la obra en dieciocho horas de trabajo intensivo de seis de la tarde hasta las doce del medio día siguiente.

Mucho se ha escrito sobre la influencia de la Comedia del Arte y del Teatro Oriental en Meyerhold pero existen pocos estudios que demuestren la relación entre el teatro clásico español y la obra artística del genial director soviético. Desde este punto de vista hemos intentado realizar una primera aproximación al análisis de las diferentes piezas dirigidas por Meyerhold así como de la influencia de la cultura española en sus representaciones teatrales que consideramos de vital importancia para poder comprender el alcance de nuestro teatro español en la vida y obra de Meyerhold. Si la influencia del director en el teatro ruso, en un principio y más tarde en el teatro mundial, resulta indiscutible nosotros hemos intentado probar que en gran medida estas nuevas aportaciones teatrales tuvieron como base fundamental de su trabajo, entre otras, el estudio del teatro nacional español.

Meyerhold no visitó España pero tuvo numerosos contactos con artistas españoles, montó espectáculos de Calderón de la Barca y Cervantes, trabajó el verso español en sus talleres para actores y se inspiró en el *gracioso* para algunos personajes de sus obras de teatro. No es de extrañar que Calderón de la Barca fascinara a Meyerhold. En diciembre de 1933 en una conferencia titulada **Ideología y tecnología en el teatro** apuntaba el extraordinario impacto que ciertas obras de Calderón ejercían sobre el público en general: *“Tiene obras de contenido filosófico y obras de contenido religioso. Cada una de ellas contiene un gran pensamiento que tiene que alcanzar necesariamente al espectador que lo contempla”*.⁶

En él encontró un continuo enfrentamiento de dos mundos, el mundo espiritual reflejado en sus autos sacramentales, y el mundo material en sus piezas cómicas. La naturaleza grotesca del teatro barroco impresionó a Meyerhold, un teatro que encajaba a la perfección con la noción de contraste que el director buscaba en todos sus espectáculos:

*“Además, el teatro español no teme romper la armonía del más alto nivel de compasión trágica dando entrada al cómico grotesco que alcanza una clara y singular caricatura”*⁷

Así, de la misma manera que George Banu nos dice que Meyerhold es Shakespeareano⁸ nosotros consideramos que ante todo fue Calderoniano.

El primer innovador importante del teatro simbolista ruso que reconoció las cualidades del teatro español fue Meyerhold. En la búsqueda de un teatro renovado, los simbolistas rusos⁹ tenían una mirada nueva sobre los textos clásicos, tal es el caso de Balmont, que tradujo las obras de Calderón en tres volúmenes de 1910 a 1912 y estudió el mito de don Juan, nacido en el teatro español y fuente de inspiración para los directores rusos.

Dentro de esta generación cabe destacar la figura de Viacheslav Ivanov y su teoría de la “acción colectiva”¹⁰, la *sobornost*, por la estrecha relación que mantuvo con Meyerhold durante el tiempo de colaboración en el Teatro de la Torre, la residencia de Ivanov y centro de encuentros artísticos, en el que se realizaron algunas puestas en escena, entre las que destaca la primera versión de **La Devoción de la cruz**.

El interés de Meyerhold por el teatro español fue doble: de acuerdo con la herencia simbolista sentía atracción por las obras religiosas de Calderón y, por otro lado, estaba atraído por el teatro popular español y su vertiente carnavalesca y festiva. Meyerhold puso en escena dos piezas de Calderón: **La Devoción de la cruz**, en 1910 y en 1912, y **El Príncipe constante** en 1915. Además, en la época de su Studio (1913-1917) utilizó los textos de **El Médico de su honra** y de otros autores españoles como Miguel de Cervantes, Lope de Vega y Tirso de Molina, en los programas de trabajo para la formación de actores. El interés por este teatro español se enmarca dentro del objetivo de encontrar las bases de un nuevo teatro, una nueva formación de actores y una nueva concepción teatral.

Del 19 de abril de 1910 hasta el 2 de mayo Meyerhold presenta **La Devoción de la cruz**, siguiendo la traducción de Balmont con los decorados de S. I. Soudeïkin, en el Teatro de la Torre. En esta primera versión¹¹ los actores interpretaron la pieza alrededor de un pequeño escenario que recordaba al tablado

del teatro popular español y gracias a la presencia del historiador ruso E. Znosko-Borovskij podemos recoger la atmósfera en la que se dieron dichas representaciones, en las que el decorado de Soudeïkin consistió en el empleo de telas negras y rojas para cubrir el fondo del escenario y se inspiró en el vestuario clásico español ideando una recreación del mismo para esta representación.

Vladimir Piast, actor en la obra y traductor de Tirso de Molina, relata en sus memorias el encuentro que mantuvo con Meyerhold en la Biblioteca Imperial, donde el director ruso estudiaba el teatro español mientras él trabajaba en la versificación de **El Cid**¹². No cabe duda, por lo tanto, del proceso de documentación histórica que realizó el director para llevar a cabo esta pieza y poder inundar el espacio de un “ambiente español”.

En el verano de 1912 en el Teatro Casino de Terioki, en Finlandia, se interpretaron varios entremeses de Cervantes junto a la segunda versión de **La Devoción de la cruz**, con decorados de Bondi. Esta vez la propuesta de Meyerhold, más que ser una simple recreación de “ambiente español”, potencia los aspectos católicos de la pieza. Según Nina Gourfinkel, la puesta en escena fue de carácter simbólico, destacando un pabellón blanco en cuyo techo se podían observar estrellas y unas cruces azules como elementos escénicos. Al fondo del escenario se encontraba un telón cortado en tiras verticales a través de las cuales hacían las entradas y salidas los actores. A cada lado del escenario se encontraban unas lámparas blancas que proyectaban una luz simbólica, ya que la verdadera iluminación de la escena se realizaba a través de unas lámparas colgadas del techo. Según las propias palabras de Meyerhold sobre dicho espectáculo, el color blanco y los dibujos en azul de las cruces pretendían crear un ambiente de sobriedad y sencillez para que el decorado tuviera un papel secundario y dejara el espacio para la representación actoral. Todo lo relacionado con los elementos escénicos se transmitió de una forma simbólica.

Bajo el seudónimo de Doctor Dappertutto, en la búsqueda de una nueva técnica de interpretación para

el actor, que tuviera como lugar de representación el espacio del proscenium, Meyerhold realiza, él mismo, una serie de pantomimas entre las que destaca en 1912, la “máscara del viejo español” con una caracterización demoníaca. Es nuevamente Dappertutto el que se interesa por la vida popular que ofrecían las calles de París ya que el teatro que se representaba en la capital francesa en 1913 no acababa por interesar al director. El verdadero espectáculo lo encuentra en los paseos por los barrios de artistas y en el bullicio de los barrios obreros. Es precisamente en estas dos ocasiones en las que podemos establecer algunos detalles reveladores relacionados con nuestro sujeto, teniendo como fuentes los periódicos de la época y la completa biografía que realizó Nicolas Volkok, en la que se recogen las cartas remitidas a su primera esposa, Olga Munt. Nos queda constancia de las visitas a los teatros más importantes de la época: la Comédie-Française, el Teatro de Louis Jouvet, el Teatro de Los Campos-Elyseos así como a la Opera de París. En ninguno de dichos teatros encontró Meyerhold un espectáculo digno de mención.

*“París se divierte en los millares de cafés... Los parisinos han inventado la moda, la belleza dentro del dolor”, “para ser bello hay que sufrir”, se dice en París. Con respecto al teatro, el teatro francés, según nuestra opinión, está pereciendo. Es más conservador que el teatro alemán. Salones, conversaciones, falta de dinamismo de forma... La vida de la ciudad de París es mucho más dinámica y densa que la del teatro”.*¹³

Como guía de la maravillosa ciudad, Meyerhold contó con Apollinaire al que tuvo la oportunidad de conocer y entablar amistad dentro de las sesiones de ensayos del espectáculo de **La Pisanella** en el que estuvieron invitados la mayoría de los cronistas de la época.

En la continua búsqueda de un teatro popular, Meyerhold queda impresionado con la visita nocturna a un cabaret español en Montmatre, **La Feria**, en el día en el que unos argentinos celebraban su fiesta nacional, dando muestras de la alegría y espontaneidad que en este tipo de eventos se derrochaba. En esa noche



Miguel de Cervantes

12 VOLKOK, Nicolai: Mierkol’ d, Moscu-Leningrado, 1929, I, II

13 MOLOGIN, Nicolai: Teatr Meyerhol’ da v Parize, in Revoljucija i kul’ tura, 13 julio, 1930.

surgió una atracción del director por las canciones populares españolas:

“Una española ha cantado dos canciones españolas acompañada a la guitarra, ¡Dios mío!, qué cosa tan maravillosa”¹⁴.

Después de este tipo de experiencias, Meyerhold no sólo critica los espectáculos oficiales que vio, sino también la mayoría de cabarets que considera acomodados al público burgués y en los que se habían perdido las tradiciones, el gusto por lo auténtico, las raíces nacionales, en definitiva, el espectáculo que quiere ser en esencia popular.

En junio de ese mismo año, 1913, Meyerhold que conocía de nombre al pintor Anglada Camarasa visita su taller en París de la mano del diplomático ruso Hovscinskij. La relación entre ellos se había producido con motivo de la puesta en escena unos meses antes de la pantomima **Los Amantes**, para la que Meyerhold había utilizado unos bocetos del artista español con música de Debussy en una representación privada en San Petesburgo en la casa de la familia Karabtchevski. Meyerhold queda sorprendido por la utilización del color del pintor español y Camarasa le muestra al director ruso una colección de mantones, abanicos y peinetas españoles del siglo XVII y XVIII. Más adelante, durante la visita a una galería de venta de cuadros, se produce el encuentro de Meyerhold con un cuadro del Greco, ante el cual declara:

“...que no es posible encontrar un equivalente en ningún museo del mundo y que después del Greco, es evidentemente Cezanne quien ocupa la primera plaza”.

Serguei Eisenstein decía de Meyerhold que tenía una cultura plástica fuera de lo común y que sus actores eran conocidos por la riqueza en libros de arte de sus bibliotecas personales. Para Meyerhold el arte de la escena se convierte en el arte de la composición, por ello la influencia de la pintura es una de las fuentes de inspiración para el mundo de la composición del director. Para el trabajo de las escenas de masa, Meyerhold acude a la influencia de

la pintura. Para resolver los problemas de la puesta en escena de un número considerable de actores y bailarines, realiza un trabajo de pintor. El director tiene que poseer el arte del dibujo¹⁵ y Meyerhold nos cita en numerosas ocasiones como referentes en su trabajo a los grandes maestros de la pintura española: el Greco, Velázquez y Goya...

Es en el viaje de 1930 a París, donde tenemos la certeza del encuentro que mantuvieron Meyerhold y Pablo Picasso con motivo de las representaciones del espectáculo del **Inspector General** que se dieron en el teatro de Montparnasse, a las que asistió como público el pintor español:

“En París el público estaba compuesto en su mayoría por directores de escena, aficionados al teatro, artistas y celebridades tal era el caso de Louis Jouvet, Picasso, Dullin, Baty...”¹⁶

Pero a pesar de la realidad del encuentro entre los dos artistas no existe en la actualidad ninguna prueba de una posible colaboración teatral entre los dos, aunque George Banu señale en sus escritos una posible cita en París en la que Meyerhold habría pedido la firma de una escenografía a Picasso y conociéramos sus trabajos anteriores para el teatro y la atracción por los temas rusos todo ello queda en el campo de la admiración recíproca entre los dos artistas, sin ninguna prueba concreta que nos haga afirmar la relación laboral entre ambos.

En estos momentos Meyerhold dice saber cómo se deben interpretar a los autores españoles, especialmente a Calderón y Tirso de Molina. Inspirándose en una obra de arte, una pintura, un objeto o un estilo arquitectónico va a encontrar la clave de una época y realizar una puesta en escena que recree el pensamiento del dramaturgo. Todas estas experiencias artísticas van a enriquecer los montajes de inspiración española que más tarde Meyerhold realizará. Entre los que destaca el gran acontecimiento de **El baile enmascarado** de Lermontov a quien Meyerhold considera heredero de las pasiones y del colorido español.

14 VOLKOK, Nicolai: Mierkol'd, Moscu-Leningrado, 1929, I, II

15 La scene et les images, Paris, Collection ARTS DU SPECTACLE, Les Voies de la creation theatrale 21, reunis et presentes par Beatrice Picon-Vallin, CNRS, 2001.

16 EHRENBURG, Ilya: Dans la foulee d'Octobre, un vieil ami in Les lettres francaises, 8-11-1967.

Después de esta instructiva estancia en París, en otoño de 1913 Meyerhold abre su Studio en la calle Troïtski, en el que organiza dos grupos de trabajo, uno destinado a los actores que tienen cierta experiencia y que se ejercitan en el vaudeville de los años 30-40, el drama español y el drama simbolista, y otro grupo, que él llamó el grupo grotesco, con el que desarrolla las nuevas técnicas de experimentación del actor. Como resultado de la primera velada del Studio, el 12 de febrero de 1914 se interpretó el entremés de Cervantes **La cueva de Salamanca**, traducida por Ostrovski, puesta en escena de V. Soloviev y decorados y vestuario de A. Rykov¹⁷.

En 1915 en el teatro Alexandrinski, Meyerhold presenta su versión de **El Príncipe constante**, que se representó una sola vez junto con el segundo acto del **Don Juan**. Meyerhold y Golovin¹⁸ unieron las piezas y las escenificaron con el mismo decorado. Para la comedia de Calderón utilizaron un lienzo de fondo que representaba las murallas de la fortaleza de Tánger y durante la representación negros africanos llevaban lienzos a través de la escena que simulaban las arenas de la costa africana y el azul del cielo. La acción la situaron en el siglo XVII, época de Calderón, y no en el siglo XV. El proscenio fue extendido hasta el público y la concha del apuntador eliminada. Para destacar el aspecto lírico del Príncipe, hace que este rol principal lo interprete una mujer. En su opinión:

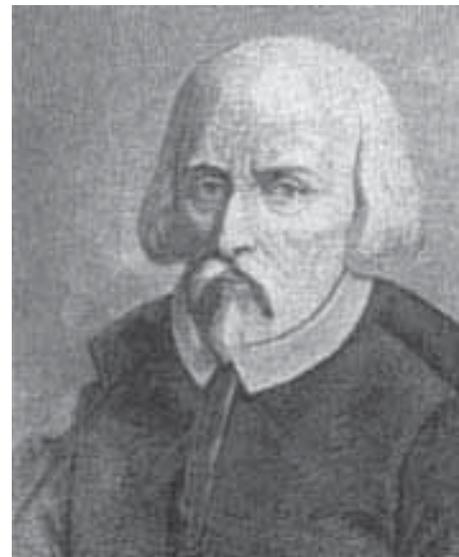
“La fe de Fernando es una fe pasiva, una fe de amor y de tolerancia, una fe de oración y esperanza, una fe de no resistencia, una fe femenina... Esta imagen de albedrío pasivo es lo que lo relaciona con el concepto de feminidad... Kovanlenskaia estuvo airosa al crear la noble santidad que personifica al príncipe”.¹⁹

Una vez hecho el recorrido de las piezas de autores españoles dirigidas por Meyerhold, vamos a detener-

nos a analizar la influencia de las características del teatro barroco en el teatro meyerholdiano, tal es el caso del espectáculo **El Bosque** de Ostrovski, dirigida por Meyerhold en 1924.²⁰

El Bosque de Ostrovski fue un acontecimiento en la escena teatral rusa. Se representó 1328 veces durante trece años y tuvo como fuentes de creación el cine cómico, Chaplin, el esquema estructural del teatro español, Puhskin y Shakespeare. La pieza está construida como una estructura épica, asimilándose al **Quijote** de Cervantes. Los dos actores protagonistas están inspirados en don Quijote y Sancho Panza, una pareja cómico-trágica al estilo del caballero barroco y el gracioso que realizan un viaje por la Rusia profunda en lugar de por los campos de La Mancha española. El personaje cómico de Arkachka se inspiró en el gracioso español e interpreta su rol haciendo empleo de pantomimas. En su figura destaca una chaqueta de torero español desgastada y sucia y un sombrero negro y plano inclinado hacia la derecha que nos recuerda el sombrero cordobés español. Al principio de los ensayos, Meyerhold imaginaba este personaje, según describe el mismo actor Igor Ilinski, con un sombrero español negro y plano como el de los toreros que él había encontrado en el vestuario de un teatro. También destaca la camisa blanca llena de manchas, un pañuelo al estilo corbatín y un pantalón ancho a cuadros sujeto a la cintura por un raído cinturón.

El interés por los temas españoles en Meyerhold estuvo presente hasta sus últimos años de vida y gracias a las crónicas que envió Virgilio Llanos²¹ desde Moscú podemos señalar la existencia de un proyecto de puesta en escena de **El Alcalde de Zalamea** en 1936, año en el que Meyerhold visitó por última vez la ciudad de París.



Calderón de la Barca

¹⁷ Cfr. La descripción de la puesta en escena de La Cueva de Salamanca que se comenta en PICON-VALLIN, Béatrice: *Ecrits*, op. cit. Vol. I, pp. 244-245.

¹⁸ Que habían coincidido en París en 1913 y visitaron el museo del Louvre así como numerosas galerías de arte y anticuarios con motivo de dar a sus obras un “toque de historia”.

¹⁹ ZHIRMUNSKII, V. M.: *Liubov' k trem apel'sinam*, Kniga I (1916), p.70-77.

²⁰ Cfr. Orenca Moreno Correa, *L' heritage de Meyerhold: les principes de la biomecanique de Meyerhold et son application dans une mise en scene la Mascarade des visions de la Mort*. Puesta en escena por José Antonio Raynaud, DEA dirigida por PICON-VALLIN, Beatrice, Universidad de La Sorbonne Nouvelle Paris III, Noviembre 2002.

²¹ LLANOS, Virgilio: *Gogol y Meyerhold a los cien años de un estreno*, Crónicas enviadas desde Moscú sobre El Inspector general de Gogol en Revista Claridad, Madrid, 30 de mayo y 4 de junio, 1936.

EL VANGUARDISTA ETERNO

Por Ana Seoane

Hoy vemos un escenario desnudo, con sus ladrillos a la vista y ya no nos sorprende. Asistimos a miles de funciones teatrales donde el telón no existe y lo asumimos con total normalidad. Podemos ver una simple estructura metálica, jugada como escenografía y la aceptamos. ¿Estas son las huellas que dejó Kart Theodor Kasimir, más conocido como Meyerhold en esta ciudad tan al sur de América Latina?

Las fotos nos ayudan a recordar y también a buscar esas pisadas. En 1972, Jorge Lavelli dirige, a pedido del Teatro General San Martín, el espectáculo **Ivonne, princesa de Borgoña** de Witold Gombrowicz¹. No hay paredes, sólo inmensos y antiguos roperos, que muestran orgullosamente sus espejos. De allí salen y entran personajes, algunos actores se los observa asomados sobre ellos como si fueran tejados de una casa y hasta se ve reflejada la imagen de una escalera. El dispositivo escénico lleva la firma compartida de Jorge Lavelli y Claudio Segovia. La posición de estos objetos sobre el espacio quiebra las diagonales, ¿Quién sino Meyerhold descubrió la belleza de la mínima escenografía sustentada en una intensa utilería?

Mirar las imágenes del espectáculo **El alquimista o El mago** de Ben Jonson, que dirigió Alejandra Boero en 1981, en la sala Casacuberta del Teatro San Martín, asombra. La escenografía diseñada por Héctor Calmet parece un calco de la de **El cornudo magnífico**, dirigida por Meyerhold en 1922. Hay escaleras, la estructura en vez de metálica es de madera, en vez de las aspas del molino, los argentinos

eligieron poblar el aire de cruces. Hasta el piso del escenario presenta notables diferencias de niveles, lo que hace que ningún actor esté en la misma altura de su compañero. ¿Casualidad u homenaje? Tal vez este inconsciente colectivo teatral haya hecho que Boero y Calmet, sin saberlo, buscaran o encontraran en aquel descubrimiento de Meyerhold el mejor camino.²

Sólo un año más tarde, en 1982, en el mismo Teatro San Martín se estrena una versión de **El burgués gentilhombre** de Molière, que cuenta con la adaptación y dirección de José María Paolantonio, quien le encarga a Oscar Lagomarsino el diseño escenográfico. La elección presenta sólo una inmensa escalera con tres grandes descansos donde la actuación entre pares parece más posible. Cada uno de los actores, en la piel de sus personajes ocupa un escalón diferente. La foto ilustra una intensa movilidad, los cuerpos están jugando casi de perfil...se acerca a una de las últimas puestas de Meyerhold, **La dama de las camelias** de 1934. La gran diferencia es que en la dirección nacional, el elenco está ubicado en diagonal, mientras que el director ruso había dispuesto así al espacio escénico, por lo cual la actuación iba a tener que ser observada necesariamente de esa manera. La escalera, que imitaba el mármol blanco estaba enfrentada al espectador por lo tanto la fractura se daba en la marcación escénica.³

En 1985 vuelve aparecer otro aire semejante en la puesta que imaginó Roberto Villanueva en su controvertida visión de **Fuenteovejuna** de Lope de Vega. Estrenada en la sala Martín Coronado, del

¹ Revista **Teatro**. Teatro Municipal General San Martín. Año 2. Número 5; Pág.40 - 41. 1981

² Revista **Teatro**. Teatro Municipal General San Martín. Año 2. Número 4; Pág.58-59. 1981.

³ Revista **Teatro**. Teatro Municipal General San Martín. Año 3. Número 6. Pág.44 -45; 1982.

mismo teatro oficial, allí el espacio escénico llevaba la firma compartida de Marta Albertinazzi y el propio puestista. Por lo general, él dibujaba los planos y luego se los entregaba al escenógrafo/a para que los "levante" sobre el escenario. Espacio más elevado al fondo, una escalera también amplia y separaciones con rejas, que nos recuerdan inmediatamente al constructivismo. ¿Podría ser una influencia del Meyerhold impregnado de esa vanguardia? Indudablemente la formación universitaria (era arquitecto) y la cultura de Villanueva permiten que se asocie al creador ruso.⁴

El escenógrafo y también arquitecto Tito Egurza junto al director Jaime Kogan firman el diseño tan particular de un barco donde subió todo el elenco, para representar la historia de **Pericones** de Mauricio Kartún. Fue en la sala Martín Coronado, y corría el año 1987. No sólo las imágenes nos ayudan a reconstruir ese ámbito plagado de cordeles, donde supuestamente cuelgan las velas de la embarcación. En un reportaje realizado por Olga Cosentino, Egurza describe su trabajo:

*"(...) la obra transcurre sobre un barco y era imposible intentar una reproducción realista del mismo. Entonces elegimos que lo sugeridor fuera, más que las formas, los movimientos, el vaivén constante del barco balanceándose sobre el agua. La idea fue una plataforma basculante sobre un pivote central, pero esto nos presentó un sinnúmero de problemas técnicos, que fueron resueltos gracias a la colaboración de algunos asesores..."*⁵

Los mástiles parecen las disimuladas escaleras que le permiten al puestista que sus actores se muevan interpretando en distintos planos y nuevamente aparecen sus cuerpos en diagonal. Imposible que digan los parlamentos de frente, ya que si lo hubieran hecho la voz sólo hubiese sido para la pared del escenario y la audición hubiera sido compleja para los espectadores. Algunas de las posiciones que adquieren esos cuerpos se asemejan a los ejercicios de biomecánica. Así vuelve a la memoria la posible influencia de Meyerhold. Tanto Kogan como Egurza conocían los diseños y algunas imágenes habían dejado Europa y



Escena de "Fuentevieja"

habían llegado a Buenos Aires. Vale la pena recordar que las primeras ediciones de los manuscritos de Meyerhold e incluso sus dibujos y fotografías llegaron a la Argentina a finales de la década del 60.⁶

También la puesta en escena de Inda Ledesma, en 1987, en la sala Casacuberta para la obra de Chéjov **Tres hermanas** parece hoy, a la distancia, tener cierto aroma al estilo estético del director ruso. La escenografía llevó la firma de Graciela Galán, pero las fotos muestran un escenario desnudo con sólo sus ladrillos de fondo, los pisos cubiertos por alfombras y dos espacios muy delimitados por la altura, la misma no supera el metro, pero permite que sean unidos por una escalera. Actores que suben y bajan, columpios que parecen entregarle más movilidad a la puesta. Entre los objetos que se observan además de algunos sillones, un aparador y un samovar, hay una torre de metal, que personificará el ámbito militar de esta historia.⁷

Entre las visitas internacionales que recibió Buenos Aires estuvo en 1993 el Théâtre National de la Co-

4 Revista **Teatro**. Teatro Municipal General San Martín. Año 5. Número 21; Foto de tapa, Pág. 44, 47, 58 y 61.; 985

5 Cosentino, Olga; **Con el escenógrafo Tito Egurza. La seducción de lo imposible**. En: Revista **Teatro**. Teatro Municipal General San Martín. Año 7. Número 29; Pág. 62; 1987

6 Revista **Teatro**. Teatro Municipal General San Martín. Año 7. Número 29. Pág. 44, 46, 53 y 56; 1987.

7 Revista **Teatro**. Teatro Municipal General San Martín. Año 7. Número 31. Pág. 6,7, 26, 27, 40, 41, 42, 43,44, 45 y 47; 1987.

lline, más precisamente el espectáculo **Macbeth** en versión de Ionesco, con dirección de Jorge Lavelli. El escenario fue el de la Sala Martín Coronado. Aunque no hay publicado un buen registro fotográfico, se recuerda las diferentes alturas que tenía el diseño espacial. Eran dos pisos, ambos con puertas de muy diferente tamaño.

Casi todas las puestas en escena analizadas fueron montadas en la sala Martín Coronado. Esta coincidencia parece encontrar una respuesta en los mismos problemas que enfrentaba Meyerhold: ser creativo con escasos recursos. Aunque las producciones del teatro oficial permiten ciertas innovaciones parecería que en la memoria de los directores, la presencia física, la amplitud del escenario los obliga a inspirarse en el creador ruso.

Aunque extraña, porque se lo asocia con la frivolidad, uno de los primeros géneros en incorporar la vanguardia de Meyerhold fue la comedia musical. La movilidad de esos esqueletos metálicos permitió siempre el desplazamiento de intérpretes y diferentes planos de actuación. En Buenos Aires, finales de los años 70, un joven director y actor, Pepe Cibrián, quien también asumía las coreografías e iluminación de sus espectáculos empezaba a tener importancia. Una década más tarde incorporaba estructuras móviles, como hizo en **Los Borgia** (1987), más tarde va subrayando esa utilidad sobre todo en **Drácula, el musical** (1991), **El Jorobado de París** (1993) y varios de los otros espectáculos que fue estrenando y reestrenado. En la temporada del 2008 volvió con **El Fantasma de Canterville** y nuevamente la estructura metálica aparece sobre el escenario, ahora del teatro Lola Membrives, este recurso le permite que su elenco se desplace tanto sobre el piso escénico, como que también recorra escaleras para adquirir otro nivel.

Meyerhold lo había utilizado a principios del siglo XX para darle movimiento a la escena, en estas comedias musicales porteñas está incorporado dramáticamente para que el público siga la acción, mientras que en el foso, se continúa ubicando a la orquesta. Es probable que Cibrián haya importado este recurso de las numerosas puestas en escena que vio en Broadway,

pero fue su decisión la de no disimular sino por el contrario subrayar el despojamiento de las estructuras metálicas, para que el espectador vea el esqueleto de la puesta.

Las escaleras son otro recurso sumamente utilizado en este género de las comedias musicales o simplemente teatro musical, como prefiere decirle la directora y escenógrafa Valeria Ambrosio. Ella las diseñó para su primer espectáculo en la avenida Corrientes: **Jazz, swing, tap** (2003), algo que repitió en sus otras creaciones como **Mina, che cosa sei** (2004) y su más reciente **Ella** (2007). Las escaleras - algunas de material contundente - buscan imitar a las de mármol de las películas del cine americano y deben ser desplazadas mediante ruedas incorporadas. Ellas obligan a que los intérpretes (bailarines, cantantes y actores) deban desplazarse y cambiar el plano de visión del público. Siempre buscan quebrar las diagonales, haciendo que el espacio escénico se multiplique en posibilidades.

Menos casual resulta la elección de estos recursos para las comedias musicales, en plena avenida Corrientes. Muchas de las puestas diseñadas por Meyerhold fueron para óperas, los espectáculos que se han analizados son también teatros musicales. Aunque son producciones privadas, más precisamente se las considera dentro del sector de teatro comercial, la inversión mayor presupuestaria está por lo general en la participación de músicos en vivo o en la importante cantidad de intérpretes. De esto se desprende que la producción, a la hora de invertir en escenografía, necesita mínimos recursos, para dar mayor despliegue y ahí vuelven a aparecer las huellas de Meyerhold.

Para sintetizar se podría recordar la definición que da el arquitecto, escenógrafo y teórico Gastón Breyer con respecto al aporte de Meyerhold al teatro universal. Subraya que gracias al creador ruso desaparece toda simulación pictórica o figurativa.

"La escenografía de Meyerhold es la más acabada propuesta, dentro de la historia del arte y de la escena, de la obra al servicio de un teatro de la Revolución y de la Cultura del proletariado".⁸

Muchas propuestas del teatro argentino han seguido ese mismo camino de despojamiento, sin ser conscientes ni del socialismo revolucionario, ni del contenido teórico de estas decisiones. La excepción podría estar ubicada en el período del teatro independiente, donde lo ideológico tenía una importante primacía, al igual que las pocas posibilidades económicas. Vale la pena recordar que lo recaudado por los precios de las entradas -sumamente accesibles - era usado para acceder a los derechos de autor de textos extranjeros.

Francisco Javier habla muchas veces de un inconsciente teatral que perdura y flota más allá de los tiempos. Seguramente esta explicación pueda resultar poco científica, pero ayuda para descubrir las notables huellas que se verifican a lo largo y a lo ancho de los escenarios porteños.

Desde fines de los años 60 Meyerhold dejó de ser un misterio. En 1971 llegaron a Buenos Aires los textos teóricos, de la mano de Juan Antonio Hormigón. Fueron varios los creadores nacionales que accedieron a este universo. Ricardo Bartís reconoció la marca de esta publicación y seguramente se sucederían otros nombres de artistas argentinos.

En el año 2005, el actor, dramaturgo y psicoanalista Eduardo Pavlovsky estrenó en Buenos Aires su creación **Variaciones Meyerhold**, donde con textos del creador ruso buscó homenajearlo, por considerarlo uno de los hombres más importantes de teatro del siglo XX. No sólo se hablaba de la biomecánica, sino que también había referencias a muchas partes de lo que Meyerhold expresó frente al Primer Congreso de Directores, en el año 1939.

Meyerhold en 1910, con 36 años de edad, trabajó simultáneamente en los escenarios independientes, bajo el seudónimo de Doctor Dapertutto, mientras continuaba estrenando en los teatros imperiales. Sus propuestas escénicas podrían resumirse en varios elementos fundamentales: suprime el telón, ubica a los maquinistas a la vista de los espectadores, con la luz de la platea prendida hace que el público sea también espectador de la técnica y no sólo de

la ficción teatral. Lleva la acción dramática hasta el proscenio. Ilumina el rostro de algunos personajes usando faroles que ellos mismos desplazan. En 1922, con 48 años de edad, inunda el escenario de escaleras, agrega plataformas, rampas y puentes. Decide que los actores se vistan todos iguales, casi con mamelucos y utiliza el jazz como banda sonora. En 1934, con 60 años, ubica la escenografía en diagonal al escenario, por lo cual el público ve actuar de perfil a todo el elenco.

Fue uno de los primeros puestistas que en 1925 escribe sobre la importancia de la "partitura" del actor, sobre el escenario. Subrayaba el valor de los tiempos y que todo director debía organizarlos. Escribió que las palabras "son un bordado, no en el sentido de adorno, sino que están apoyadas en el movimiento y se hallan en la superficie. En vano se imaginan ustedes que el dispositivo escénico no da acceso a la palabra; las palabras están en la superficie, se transparentan, como el bordado, por eso son las primeras en llegar al oído".⁹

También se anticipó a su tiempo y nos parece actual cuando ya en aquella década del 20 insistía en que ningún buen espectáculo teatral debía contar con entreactos, que allí se perdía el clima de cualquier propuesta. Aunque siempre en primer lugar estaba el actor, aquel para el que había creado la biomecánica, aquel al que había ubicado e iluminado de manera diferente sobre el escenario. Presencia irremplazable y única. "El actor es la pieza más importante del escenario. Por eso, todo lo que lo rodea importa en la medida en que ayuda a la labor del actor. (...) El espectador va al teatro porque quiere ver al hombre, verle y escucharle - no es causal que el cine mudo haya sido reemplazado por el sonoro - "¹⁰ Intérprete sobre escenario, fórmula simple, pero siempre mágica.

Muchas de estas decisiones si hoy se vieran sobre un escenario porteño impactarían. Seguramente sería calificada como una propuesta "vanguardista", por numerosos críticos. Tal vez ésta pueda ser la mejor definición para Meyerhold: el vanguardista eterno.

8 Breyer, Gastón; **La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico.** Ed.

Infinito, Buenos Aires, Pág.104, 2005

9 Meyerhold; **Meyerhold: textos teóricos.** Edición de Juan Antonio Hormigón, Serie: Teoría y práctica del teatro N° 7, Madrid, Pág.267, 1992.

10 Meyerhold; **Meyerhold: textos teóricos.** Edición de Juan Antonio Hormigón, Serie: Teoría y práctica del teatro N° 7, Madrid, Pág. 299,1992.

La dama de las camelias: punto de partida para reflexionar

Por Lita Llagostera

A mediados de 2004, un grupo de estudiantes avanzados de la carrera de actuación y egresados del IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte) son convocados por la profesora Graciela Baletti, con el objetivo de proponerles formar parte de un elenco para el montaje experimental de **La dama de las camelias** de Alejandro Dumas (hijo).

El objetivo que se explicita en la propuesta consiste, según su directora, en incursionar en algunos de los principios expresado por Meyerhold en sus escritos. Los actores, cuya formación actoral era de índole Stanislavskiana desconocían, particularmente en la práctica, las propuestas estéticas de Meyerhold a las que conocían a través de las materias teóricas.

La propuesta de la directora, que aceptaron los actores, consistía en acceder al texto a partir de instancias de indagación corporal y vocal en variadas improvisaciones. Para diagramar esa etapa, Graciela Baletti recurrió a la lectura de material teórico, que compartimos, con el propósito de interiorizarnos acerca de la vida, la trayectoria artística de Meyerhold y su ideario estético – expresivo.

Esta instancia reflexiva permitió a la directora y a sus actores ponderar aquellas temáticas acerca de las cuales se necesitaba mayor profundización, tanto teórica como práctica, para encarar el montaje de la puesta en escena de **La dama de las camelias**.

Por invitación de Graciela Baletti actué como una suerte de dramaturgista durante el proceso de producción del espectáculo.

Me interesaba, particularmente, escuchar, “encontrar” las palabras de Meyerhold al referirse tanto a la formación actoral como a su visión de la obra y la ideología que lo animaba; no se trataba, en esta instancia, de reproducir la puesta en escena original, sino de considerar algunos aspectos de la misma, según la propuesta de la directora.

¿Por qué causa Meyerhold había elegido a un autor representativo del período romántico, que como Dumas, “fotografiaba” su época? ¿Qué quería contar Dumas? ¿Qué intentó contar Meyerhold?

MEYERHOLD Y LOS DRAMATURGOS

Uno de los aspectos que consideraba Meyerhold atrayente en el momento de decidir la elección de una obra, era verificar que en la misma se pudieran detectar la confrontación de fuerzas sociales de la época. A partir de lo dicho procuraba indagar, estudiar exhaustivamente las características de los componentes de ese colectivo social y la situación particular de quienes la integraban. Para ello consideraba especialmente las producciones literarias del autor elegido; sus marcas de escritura, su estilo, su pensamiento más profundo. En esa instancia comenzaba a organizar el texto teatral que llevaría a escena, decidía agregar o quitar personajes y en algunos casos, incluir fragmentos de otras obras del mismo autor, que consideraba útiles para sus fines expresivos.

Alejandro Dumas (h) publica en 1848 la novela **La dama de las camelias**, basada en hechos reales.

Dumas, enamorado de Marie Duplessis vive un intenso romance que será la inspiración de su novela. En 1852 se estrena la versión teatral de la misma que significó, en su momento, una aguda crítica a la falsa moral de la sociedad burguesa de 1850.

Meyerhold traslada la historia en su puesta en escena a los años 70, época en la que la burguesía estaba sólidamente establecida.

¿Qué pretendía develar Meyerhold a través de **La dama de las camelias**? Así lo expresa: “Nuestro afán fue revelar en la obra el ambiente, todos los elementos de esta inquisición legalizada, a la que la sociedad burguesa condena a la mujer”. (...) “Planteamos la cuestión sobre el trato a la mujer en nuestro país y el trato de la mujer en los países capitalistas” (...) “El burgués corrompe a la joven, la enriquece para satisfacer su vanidad, la coloca en primer plano cuando él la necesita, y la hunde sin compasión cuando puede prescindir de ella”(....) “Nosotros debemos ocuparnos exclusivamente de la ideología de la cultura burguesa”.¹

Graciela Baletti adhiere a esta concepción ideológica expresada por Meyerhold a partir de la cual desarrollará su proyecto de investigación y puesta en escena.

MEYERHOLD: INVESTIGADOR – EXPERIMENTADOR

Debiéramos comenzar por preguntarnos por qué Meyerhold se interesó por la investigación y la experimentación.

Retrocedo en el tiempo e imagino a un actor inquieto, como lo era Meyerhold, asistiendo a las representaciones de los teatros imperiales: naturalismo, artificiosidad, retórica recargada en el decir, todo esto complementado con la utilización de recursos “frívolos y vulgares”, al decir de Antonio Hormigón.

Su formación difería de los cánones vigentes; todo ese mundo actoral le resultaba ajeno a sus intereses. Su viaje a Italia en 1902, lo incita a pensar en la experimentación para dar cauce a una serie de ideas y criterios estéticos que le rondaban en su cabeza, artística – intelectual a partir de las lecturas de la revista literaria **El mundo del arte** fundada en 1898,

receptáculo de las propuestas del movimiento cultural del mismo nombre. En esa publicación se proponía dejar de lado el academicismo y el naturalismo, desvincularse de las propuestas materialistas y de intención social, e indagar acerca de la forma, el color y la línea para reafirmar el principio de teatralidad.

Se trataba de refundar o fundar una nueva teatralidad, debía reflexionar Meyerhold, pero cómo hacerlo desde su rol de pedagogo o director, con actores incapaces de responder a requerimientos actorales diferentes a los conocidos. Era preciso formar actores nuevos que respondieran a sus expectativas.

Nos preguntamos con Graciela Baletti., qué proponía Meyerhold a sus actores. ¿Cómo entrenaba a ese “actor nuevo”, según su expresión?

En esa etapa de nuestro proyecto, la “práctica” y la “teoría”, como personajes de algunas historias, se encontraban y desentendían.

Precisaba desde mi rol, conocer mucho más acerca de la visión de Meyerhold y su concepción de la práctica actoral.

Consideré que era necesario tomar distancia con el elenco.

Me aboqué a investigar aún más acerca de Meyerhold. Una vez que me consideré consustanciada con los principios pedagógicos y de estética teatral que Meyerhold dio a conocer en sus escritos, asistí a algunas sesiones de entrenamiento actoral y primeros esbozos de la puesta en escena.

Pude verificar, en esos encuentros que las “marcas” o principios de Meyerhold, que se referían a la formación del “actor nuevo”, comenzaban a estar presente.

MEYERHOLD Y “UN ACTOR NUEVO”

Meyerhold crea en 1913 un estudio – escuela para la formación del nuevo actor y en 1914 una revista, **El amor de las tres naranjas**, en la que publica una serie de artículos que incluirá, posteriormente, en su libro **Sobre el teatro**. Los artículos a los que aludo contienen conceptos claves para la comprensión de la concepción de Meyerhold acerca de la formación actoral para un “actor nuevo”. Se trata de **Por el ojo de la cerradura, Programa del Estudio Meyerhold**,

¹ Hormigón, Juan Antonio – **Comunicaciones: textos teóricos, vol.2** – Alberto Corazón. Editor – Madrid – 1972. Pag. 189

- 2 Meyerhold, Vsévolod – **Teoría teatral**. Madrid – 1982 Pág. - “Programa del estudio Meyerhold – 1914 – 1915”. Pág. 71
- 3 Idem – Pág. 71
- 4 Idem – Pág. 72
- 5 Idem – Pág. 72
- 6 Idem – Pág. 72
- 7 Idem. – Pág. 72
- 8 Idem – **Crónica del Estudio Meyerhold** – Pág. 74
- 9 Idem – Pág. 74
- 10 Idem - Pág. 74
- 11 Idem – Primeros ensayos de un teatro estilizado – Pág. 51
- 12 Idem – Pág. 51
- 13 Idem – Pág. 51
- 14 Idem – Pág. 51
- 15 Briusov, Valerio Jacovlevich. 1873-1924. Fue el real fundador de la teoría del simbolismo ruso en su fase temprana y el reconocido líder de los simbolistas moscovitas. Se destaca por la majestuosidad y el frío brillo de sus versos. Uno de los pocos “parnasianos” de la poesía rusa. Fundó el Instituto Superior de Literatura y Arte de Moscú. Su poesía alcanzó extraordinaria perfección formal. Obras: **Tertia vigilia**; **Urbi et orbi**; **Últimos deseos** y **El ángel flamígero**.
- 16 Maeterlinck (Gante, Bélgica, 1862-Niza, 1949) Escritor belga en lengua francesa. Consagrado a la literatura desde muy joven, sus inicios como poeta están marcados por su adhesión a la estética simbolista, como en **Los invernales** (1889) y **Doce canciones** (1896), y lo mismo sucede con sus primeras piezas

Crónica del Estudio Meyerhold, Técnica de los movimientos escénicos y Estudio Meyerhold.

En los mismos recomienda a sus alumnos: “La asistencia a clases de procedimientos de la Commedia dell’arte, técnica que luego aplicarían a dos obras teatrales: **Arlequín cortés para el amor**, de Marivaux y **La cueva de Salamanca** de Cervantes”.²

“Realizar ejercicios “ex improviso: el cuerpo humano en el espacio, el gesto – impulso hacia la vida – determinado exclusivamente por un movimiento corporal”.³

“Práctica de Movimientos inscriptos en un local cerrado y movimientos a cielo abierto”.⁴

Incorporar procedimientos de lo grotesco, dice al respecto: “Lo grotesco puede ayudar al actor a hacer sentir el simbolismo último de lo real, reemplazando la caricatura por una parodia acentuada”.⁵

Para afrontar el trabajo de escenas sin texto propone: “La obra escogida para el ejercicio (escena muda) no lleva consigo el tema, está centrada en el cuidado de la forma (dibujo de movimientos y de gestos); la forma está considerada como un valor escénico en sí.”⁶

“Expuestas las razones que imponen el estudio de los métodos de la Commedia dell’arte y del teatro japonés, prefiriéndolos a los otros, el estudio de los precursores es el único medio de penetrar en la significación de los diseños escénicos”.⁷

Recuerda además que existen: “..métodos que tienden a intensificar la interpretación: la nitidez del gesto tiene un valor en sí”.⁸

Propone: “*La técnica de la utilización de dos planos: escena y proscenio*”.

En cuanto a recursos vocales valoriza el “*papel del grito proferido durante una acción intensa*”.⁹

Se refiere a su vez al vestuario, que considera no como una necesidad utilitaria sino “*como un ornamento decorativo*”. “*Sombrero tomado como pretexto para saludar. Bastoncillos, picas, tapices, linternas, chales, capas, armas, flores, máscaras, narices y otros accesorios considerados como material que sirve para ejercitar la agilidad de las manos (...) y su empleo a lo largo de la acción a la cual está unida*”.¹⁰

“*La dicción. Las palabras deben ser dichas fríamente, sin ningún trémolo, sin voz quejumbrosa (recordar*

que los actores se entrenaban con la declamación y la melodeclamación). Ausencia total de la tensión y de su tono lúgubre”.¹¹

“*El sonido debe resultar sostenido, las palabras caen como gotas en un pozo profundo: se escucha su caída nitidamente, sin que el sonido vibre ni esfumado, terminaciones alargadas y difusas*”.¹²

“*El estremecimiento místico es más intenso que el temperamento del viejo teatro, que resulta siempre desenfrenado, exteriormente grosero (brazos agitados, golpes dados en el pecho o muslos). El estremecimiento debe reflejarse en los ojos, en los labios, en la manera de articular sentimiento volcánicos, pero con calma exterior*”.¹³

“*Lo trágico con la sonrisa en los labios*”.¹⁴

Deduje a partir de lo dicho que la teatralidad que proponía Meyerhold consistía en “despegar” de lo cotidiano, del realismo, e impulsar a sus actores a contar las historias desde un registro extracotidiano; relato escénico que, en consecuencia encierra matrices simbólicas.

MEYERHOLD Y EL SIMBOLISMO

En la puesta en escena de **La dama de las camelias**, versión actual, aparecen ciertos rasgos del simbolismo en varias secuencias.

Al comenzar la representación, los personajes deambulan por una pista del circo asumiendo actitudes corporales semejantes a la de animales del circo o integrantes del mismo. Al compás de la música del Can - can los personajes ingresan a la arena del circo moviéndose en ronda; cada uno de ellos adopta una actitud corporal que intenta reflejar su “yo íntimo”, su interioridad. Armando, brioso y combativo, representa a un caballo joven; su padre, es el domador, Margarita, la pantera; estos rasgos señalados desde lo corporal serán luego corroborados por su accionar en la historia. Armando, decidido a defender su amor, como un potro desbocado, se deshace y muta en un “animal” derrotado, vencido por la fuerza del padre, el domador, quien logrará su cometido, separarlo de Margarita. El padre - actor “sostiene” su actitud corporal; continúa durante toda la obra como el domador: quien manda,



Escena de "La dama de las camelias"

quien ordena, quien no se modifica.

Meyerhold durante su etapa creativa llamada de **La convención consciente** adhiere al simbolismo y considera sus mentores a Briusov¹⁵ y Maeterlinck.¹⁶ ¿De qué hablaba Briusov que le interesó a Meyerhold?"

De la inutilidad de la "Verdad" que se intentaba poner en escena.

Era "preciso" sustituir "la inútil verdad", así la llamaba Briusov, de la escena moderna, por una "consciente convencionalidad". Propone Briusov la convención intencionada del teatro antiguo, "a través de la cual el espectador capta el mundo del autor; y una estética estatuaria y frontal, como un cuadro".

La primera experiencia que realizó Meyerhold con sus actores consistió en proponerles durante el montaje de la **Muerte de Tintangiles** que interpretaran sus personajes utilizando un entramado de "actitudes sublimes, de guiños, lentas trayectorias gestuales"; que "se perfilarán contra el fondo plano como una vegetación cromática de fantoches sonámbulos, de figuras egipcias congeladas".¹⁷

¿Qué le dejó esta etapa a Meyerhold como experiencia? La posibilidad de poder experimentar con recursos "antiilusionistas", aunque no pudo desarrollar en profundidad su labor pedagógica. No obstante podemos señalar de este período una serie de hallazgos entre otros:

La búsqueda (y concreción) de la estilización frontal. Cambiar la disposición de la sala alternando la relación actor – público.

En la escenografía el paso de las más sutiles estilizaciones hacia el constructivismo.

Algunas de las escenas de **La dama de las camelias** reflejan situaciones no expresadas verbalmente pero simbolizadas a partir de actitudes corporales, gestuales, reforzadas por desplazamientos de los mismos en espacios virtuales sugeridos, en algunos casos, por el uso de escaleras.

A partir de esta etapa Meyerhold se planteó, con mayor vehemencia, la necesidad de ocuparse de la formación del actor. Creó, poco tiempo después, escuelas y talleres en los cuales propuso a sus alumnos

teatrales: **La princesa Malena** (1889), **La intrusa** (1890), **Siete princesas** (1891) y **Peleas y Melisenda** (1892) dramatizan un mundo misterioso habitado por personajes indefinibles que se mueven entre la realidad y la fantasía. Se trasladó a París en 1896, momento en que la lectura de autores como Ruysbroek, Novalis o Emerson acentuó su pesimismo y le enseñó a encontrar en el mundo natural una vía de consolución del dolor. Esta actitud se pone de manifiesto en sus dramas **Monna Vanna**, 1902, o **El pájaro azul**, 1908 y, sobre todo, en los diversos estudios sobre el mundo natural que llevó a cabo: **La vida de las abejas**, 1901, **La inteligencia de las flores**, 1907, **La vida de las hormigas** de 1930, así como en sus ensayos filosóficos, llenos de misticismo, sobre el destino humano, como **El tesoro de los humildes** (1896). Instalado en el Midi francés tras su estancia en París, en 1911 recibió el Premio Nobel de Literatura y, después de la Primera Guerra Mundial, expuso en **La muerte** sus tesis sobre la vida y la muerte desde un punto de vista opuesto frontalmente a la moral católica. Sin embargo, ello no impidió que en 1932 el rey de Bélgica le nombrara conde y que en 1937 ingresara en la Academia de Ciencias Morales y Políticas en condición de miembro extranjero.

17 . Hormigón, Juan Antonio – **Meyerhold: textos teóricos**, Vol 2 - Alberto Coracón Editor – Madrid – 1972. Pág. 48

18 . Dr. Dapertutto: significa “por todas partes”, pertenece a un personaje de Hoffman, su autor preferido.

19. Palabras extraídas de la conferencia de cierre a cargo del profesor Juan Antonio Hormigón durante el Sexto Encuentro de Estudiosos del Teatro: Meyerhold. 17 y 18 de noviembre de 2006. Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras. (UBA).

20 Lanner, José: compositor austríaco. (1801 – 1843). Es el creador del vals vienés, al que dio el carácter suave y melodioso en forma de ciclo que Strauss siguió desarrollando.

21 Glinka, Miguel Ivanovich. Compositor ruso. (1803 – 1857). Iniciador de la escuela nacional rusa.

22 Weber, Carlos María von. Compositor alemán (1786 – 1826). Considerado el primero y más importante compositor romántico alemán. Sus óperas se consideraron como una liberación de la hegemonía italiana; buscó inspiración en las leyendas populares alemanas.

23 Johan Strauss

24 Hormigón, Juan Antonio – Idem - Cap. IV **Ideología y tecnología en el teatro**. Pág. 283.

25 Hormigón, Juan Antonio – Idem - Cap. IV **Ideología y tecnología en el teatro**. Pág. 283.

26 Discurso de Meyerhold para la conferencia de directores en abril de 1936. Pág. 113 en: **Meyerhold, Vesovold Teoría Teatral**. Madrid – 1982

las técnicas del teatro Noh japonés y el teatro Chino; recurrió para las puestas en escena de elementos de music hall; del circo y del cine; experimentó con el ritmo musical y las múltiples relaciones entre la puesta en escena y la música.

Su objetivo final era devolver al teatro su teatralidad; su convencionalidad. Esta primera etapa experimental, que realiza en paralelo con su vinculación con los teatros imperiales, la hace bajo el nombre de Doctor Dapertutto.¹⁸

Meyerhold hacía conocer su ideario en cuanto ocasión se le presentaba, en clases abiertas, conferencias, grupos de estudios, no ocultaba su pensamiento, lo exponía abiertamente, expresaba conceptos polémicos y a veces cuestionables por los teatristas del momento.

Relata Hormigón que en coloquios públicos con actores y directores expresa su disconformidad hacia el excesivo apego a la metafísica, el misticismo y la “neurosis”, según sus propias palabras. El actor, opina, debe huir de la patología, prestar atención a sus hábitos rutinarios, “comer, dormir y vivir higiénicamente”. Concluye Hormigón: “Estos principios tienen mucho que ver con el circo, en donde todos ejecutan su trabajo con precisión matemática, nadie puede permitirse el lujo de la interiorización, es su tecnología lo que cuenta y su vida lo que está en juego. Meyerhold no niega la sensibilidad o la emoción, pero se opone al sentimentalismo vulgar, a la cursilería, como bases del trabajo del actor que en definitiva sólo descubren su mal gusto, su mediocridad humana y su técnica deplorable”.¹⁹

LA PUESTA ESCENA ORIGINAL DE LA DAMA DE LAS CAMELIAS: BREVES REFERENCIAS

La dama de las camelias se estrenó el 19 de marzo de 1934. El personaje de Margarita lo interpretó Zinaida Raich y la escenografía la proyectó I. Lejstikov.

La escenografía que propuso Meyerhold modificó la relación frontal de sala y escena visualizada por el espectador a través de diagonales. Los actores interpretaban sus parlamentos casi de perfil al espectador,

aclara Hormigón “en una especie de escorzo gestual permanente”.

Para poder reproducir el color de la obra Meyerhold se inspiró en las obras de Eduard Manet y Jean Renoir.

Meyerhold al diagramar y planificar una puesta en escena, estudiaba exhaustivamente, casi diríamos obsesivamente, todo aquello que le permitiera producir un espectáculo de excelencia. Los ejemplos son muy elocuentes, entre ellos es interesante analizar de qué modo le expresa sus ideas y puntos de vistas acerca de la inclusión de la música en el espectáculo a quien sería el compositor a cargo de la música de **La dama de las camelias**; V. Shebalin. En una carta enviada al compositor en 1933, le señala la calidad expresiva que debiera acompañar la escena y lo expresa en una forma casi poética: “El vals suave, lento, transparente, modesto (Lanner²⁰, Glinka²¹, Weber²²), se hace apasionado, aromático – florido; impetuoso (Johan Strauss)²³. Es una indudable decadencia. Florece el cabaret en el París que se descompone, las notables tradiciones de Flaubert, Stendhal, Balzac quedaron muy atrás, el solitario Maupassant escapa de la torre Eiffel. Un mar de cancionillas obscenas se desborda”.

En cuanto a la minuciosidad de sus indicaciones aparecen con claridad en sus dichos: “En el ejemplar de la pieza, que le enviamos junto con la carta, están marcados todos los trozos del primer acto que llevan música, y se indica su duración”.²⁴

REFLEXIONES PARA COMPARTIR CON DIRECTORES DE ESCENA

Consideré importante para reflexionar acerca del rol y competencias del director de escena la lectura de una conferencia que dio Meyerhold para los directores de compañías teatrales de aficionados, en Moscú, el 12 de diciembre de 1933, unos meses antes del estreno de **La dama de las camelias**.

En uno de sus párrafos se refiere a la importancia de lo que llama “el núcleo central” de la tarea del director que es “...naturalmente el pensamiento, la idea, el contenido, aquello que pasa de un cerebro a otro, del cerebro del actor al del director, del artista al

del espectador. Pero el hecho es que cuando queremos que nuestro pensamiento se comunique a la sala del teatro, que la idea llegue al espectador y que éste aferre su contenido, tenemos que perfeccionar, afilar, hacer dúctiles y verdaderamente eficaces los medios de expresión. Por más grandes que sean las tareas que nos propongamos en el campo del pensamiento, por más grandiosas que sean las ideas a que nos dediquemos, el espectáculo no tendrá vida si no sabemos expresar, si no sabemos manifestar esa idea".²⁵

Me pregunto qué transformó en mí, modificó o corroboró, en referencia a mi concepción del teatro, la aproximación a Meyerhold, más allá de los aportes referentes a la técnica y estética teatral.

La frase, que tomo prestada del Maestro, refleja mi pensamiento.

"La biografía de un auténtico artista es la historia de su eterno descontento consigo mismo. Para conseguir la maestría, el artista no cesa de aprender, de reflexionar y de reafirmar su concepción del mundo".²⁶

BIBLIOGRAFÍA

- Braun, Edward – **El director y la escena** – Ed. Galerna – Buenos Aires – 1986
- Ceballos, Edgard – **Principios de dirección escénica** Grupo Editorial Gaceta, Col Escenología – México DF – 1999
- Hormigón, Juan Antonio – **Comunicación: Meyerhold, textos teóricos**, Vol 2-Alberto Corazón Editor – Madrid 1972
- Hormigón, Juan Antonio – **Meyerhold, textos teóricos** Asociación de Directores de Escena de España Madrid 1992.
- Meyerhold, V. **Teoría Teatral** – Editorial Fundamentos Madrid – 1982

MEYERHOLD: anticipaciones, recorridos, encuentros

Por Julia Elena Sagaseta

1- ¿Qué significa revisar Meyerhold a principios del siglo XXI? ¿Su obra sigue hablando a los teatristas, los sigue movilizando, desafiando? ¿O sigue conmoviendo más su vida, su entrega al arte, su espíritu revolucionario, la consecuencia ideológica, la valentía de sus actitudes frente a los ataques de una de las peores dictaduras del siglo XX, su desdichado final?

Meyerhold es todavía un amable “conocido-desconocido” y eso que, en español, contamos con la monumental edición de sus textos que hizo José Antonio Hormigón para las ediciones de la Asociación de Directores de Escena de España a principios de los años 70. Una edición memorable si pensamos que recién en 1968 se había publicado en Moscú gran parte de su obra (periplo terrible del final de un artista y revolucionario (y artista revolucionario): fusilado en 1940, prohibido en la URSS durante todo el stalinismo, rehabilitado en 1955 y recién dada a conocer su obra a fines de los 60).

2- ¿Por qué se lo conoce mal? ¿Por qué hay tan pocos meyerholdianos? (y la diferencia es mayor cuando pensamos en la cantidad de devotos stanislavskianos). ¿Influyó la dificultad de llegada a su obra durante muchos años? ¿Pero después, cuando ya era accesible? ¿O antes, cuando estaba el testimonio de quienes lo habían conocido? ¿Por qué se nombra a Meyerhold y se sabe tan poco de sus propuestas?

¿Es que es un autor/director/ creador fechado, que responde a su época y que no puede aportar nada a otras? ¿Lo dejamos, entonces, como un prócer de la historia del teatro del siglo XX y nada más?

3- Y sin embargo la *convención conciente* (uno de sus primeros hallazgos escénicos) está más presente que nunca en el teatro actual. Sus conceptos sobre teatralidad y sus propuestas para incrementarla siguen vigentes. Se adelantó a la utilización de lo que ahora llamamos “espacio tecnológico” o “tecnoscena”. Su idea de una intensa relación y mutua retroalimentación entre escenario y platea, de un espectador co-creador, se puede seguir en muchos directores de las últimas décadas.

4- Meyerhold pensó mucho en la actuación y en las técnicas de formación del actor, las fue variando en sus distintas etapas, pero no dejó un manual específico y claro. Escribió mucho pero su amplia obra teórica es heterogénea: papeles de trabajo de puestas, cartas, discursos, propuestas para sus escuelas, reflexiones sobre temas teatrales. No hay un discurso sistemático sobre un tema específico. No hay un “método” expuesto detalladamente, ejemplificado.

A la obra de Meyerhold hay que entrar de otra manera. Hay que bucear en ella, reconstruir espacios en blanco, leer relacionando con su época, con los acontecimientos políticos pero también con los artis-

ticos, con las artes populares, con el cine. Entonces nos aparece el artista multifacético que fue.

5- La relación con Stanislavski fue conflictiva, sobre todo en lo estético. Nada tenía que hacer con su maestro el alumno que rechazaba el naturalismo, la cuarta pared, que era antiilusionista. Ya sabemos que Meyerhold comprendía mejor a Chéjov y que ambos tuvieron un intercambio epistolar muy interesante. Pero las búsquedas de Meyerhold ni siquiera estaban en el *realismo Chéjoviano*, en esos personajes que se detienen y fluctúan entre estados emocionales. Al cabo de cuatro años dejaba el Teatro de Arte y enseguida formaba su propia compañía. Sin embargo la relación Stanislavski-Meyerhold no fue borrascosa. Hay que destacar la admiración de Stanislavski por ese discípulo díscolo que lo cuestionaba (y cuestionaba su método y propuestas) pero al que reconocía como muy talentoso. Dos veces le abrió su Teatro para que desarrollara sus búsquedas experimentales.

En 1905 Stanislavski le entregó a Meyerhold la dirección del Teatro Estudio (que dependía del Teatro de Arte), un espacio para el estudio de búsquedas escénicas. Allí Meyerhold hizo experiencias con escenografías y puso algunas obras simbolistas (en un plano de pura experimentación, sin público). Pero la experiencia duró muy poco tiempo, las disidencias estéticas eran fuertes.

En 1938, cuando los ataques a Meyerhold se intensificaron y se le cerró su teatro, Stanislavsky lo acogió en el teatro de ópera como director de ensayos, lo protegió y Meyerhold pudo tener un lugar donde seguir experimentando. Pero la muerte de Stanislavski, al poco tiempo, lo dejó desamparado.

Stanislavski fue siguiendo las búsquedas de Meyerhold a lo largo de los años y se sintió atraído por ellas. Aunque sus planteos estéticos se sostenían en el naturalismo, le entusiasmaban las experiencias actorales de Meyerhold. Creo que esta relación merece ser más estudiada, en particular en la influencia que Meyerhold pudo haber tenido en el recorrido stanislavskiano hacia las acciones físicas.

Grotowski ha señalado que Meyerhold y Vajtangov

fueron los mejores alumnos de Stanislavski y lo fueron porque supieron ser ellos y no meros seguidores sin creación. Meyerhold, agrega, no aplicaba el sistema, daba su propia respuesta, tenía convicciones y se pregunta —estableciendo una relación entre ambos muy lúcida y atractiva— si la medida de la grandeza de Stanislavski no es Meyerhold. La respuesta de éste al maestro era la prueba de la fuerza grande y fecunda de Stanislavski.

6- Si la relación con Stanislavski es conocida, lo son menos los contactos con otros grandes directos y artistas del siglo XX, en particular con Brecht y con Artaud.

Brecht conoció la obra y los escritos de Meyerhold y cuando se estudian las dos estéticas se encuentran muchos puntos en común. En primer lugar la idea de distanciamiento que, como señala Carreira (2007), se afirma en Meyerhold desde su principio fundamental, la idea de un "teatro teatral" en el que, alejándose de todo mimetismo, la teatralidad está en el centro y abre espacio para una lógica actoral que supone un diálogo entre el actor y su entorno de representación. Ambos se plantean un actor con una formación ideológica que pueda mirar al personaje desde ese lugar. Brecht, como Meyerhold, se va a sentir atraído por el music hall. Y también se va a ver la huella de Meyerhold en su mirada hacia formas actorales y escénicas del teatro oriental. Meyerhold es el primer director en el siglo XX que escapa de la férrea tradición occidental del teatro e incorpora elementos del Kabuki.

7- Pareciera más difícil establecer una relación entre Meyerhold y Artaud. Sin embargo, Christopher Innes señala que Artaud había visto el teatro de Meyerhold y era lo único que conocía del teatro ruso. Le interesó la biomecánica pero mucho más la escenografía constructivista. Artaud formó parte de las vanguardias históricas y como hombre de su tiempo siguió con interés varias de ellas, aunque se inclinara por el surrealismo. Meyerhold también participó de los movimientos vanguardistas en Rusia, primero del futurismo, con el que estuvo en un fuerte contacto



Vasévolod Meyerhold



Vsevolod Meyerhold

desde su aparición en 1910 y luego de su encuentro con Maiakovski (mentor estético pero fundamentalmente ideológico), con el constructivismo. En la Europa occidental de las primeras décadas del siglo XX los acontecimientos artísticos y políticos de Rusia interesaron vivamente a artistas y escritores de modo que el interés de Artaud por el teatro ruso estaba imbuido del espíritu de su época. Desde un lugar distinto al de Brecht adhería al anti naturalismo que pregonaba Meyerhold, a su idea de un teatro que no tuviera como centro el texto y donde distintos lenguajes escénicos tuvieran una importancia pareja. De allí su admiración por el constructivismo escénico y por los actores de Meyerhold. Innes señala ciertos paralelos entre la propuesta actoral de Artaud y los de la biomecánica tal como aparecen en el texto **Un atletismo afectivo de El teatro y su doble**. Desde luego hay que recordar la admirativa defensa de Artaud del teatro oriental como otro elemento en común con la línea meyerholdiana.

8- Cualquier recorrido por la vanguardia teatral del siglo XX empieza en Meyerhold. Muy tempranamente comenzó a experimentar en búsquedas de formas artísticas que rompían con todo lo conocido o aceptado como teatro. En el período pre-revolucionario realiza espectáculos en los que la música y la plástica adquieren una gran valoración, cruzándose en paridad con el texto. Está planteando lo que Grotowski llamará más tarde “una partitura”. Y de hecho lo que se realiza es una escritura escénica. Y esta actitud no se va a perder aún cuando valore más la textualidad. ¿Tiene algún sentido decir que se representa ahora, de acuerdo a un criterio meyerholdiano **El inspector, El magnífico cornudo o La dama de las camelias?**

Conocemos, por sus testimonios, las ideas con las que llevó a cabo éstas y otras obras, tenemos fotos de las escenografías y de algunas escenas con actores. Pero todo esto no es suficiente. No contamos con una película (como ocurre con Brecht, Grotowski o Kantor) o video. El teatro, como hecho vivo y por lo tanto evanescente aparece con Meyerhold en toda su crudeza. Imaginamos cómo serían sus actores pero no sabemos realmente cómo eran. Meyerhold nos incita pero no lo podemos repetir. Nos mueve a seguir sus ideas para encontrar las nuestras.

9- Meyerhold rechazaba lo que denominaba el “teatro triángulo” (el autor, o sea el texto, es el vértice superior, el que da sentido a que se gesticone el hecho teatral, será tomado por el director quien le dará el sentido escénico y hará participar de él al actor) y en su lugar proponía un “teatro lineal” en el que autor, director, actor, espectador están en una misma posición, interrelacionándose sin jerarquías. El director toma al autor pero el texto no es inamovible. De hecho, en su primera etapa, pero también en las posteriores, particularmente cuando trabaja la Biomecánica -y anticipándose en muchas décadas a lo que recién va a ocurrir en el teatro de occidente desde los años 60-, los textos son cortados, reelaborados. Hace teatro de texto en la medida en que trabaja con una obra dramática, pero no hay respeto absoluto al autor. Junto con el trabajo con la textualidad está el que realiza con la música y particularmente con los elementos plásticos. Los actores trabajaban en las tres líneas. Ya conocemos las diferentes variaciones que fue buscando con la voz, desde la salmodia que acompañaba la técnica estatuaria, hasta posibilidades más interpretativas, pero lo musical nunca estaba ausente. El movimiento de los actores eran tanto rítmico y coreográfico (es decir, musical) como plástico, en su disposición escénica y su relación con la escenografía.

Ver a Meyerhold desde este ángulo me parece muy importante porque entonces entendemos por qué su nombre aparece en la pre-historia de la performance. No es sólo por su contacto con las vanguardias y con las acciones de los futuristas rusos. Meyerhold

también estaba anticipando el teatro performático (el teatro que, desde el *performance art*, se entiende como conjunción de hechos artísticos sin predominancia textual). “El tratamiento musical del texto, señala José A. Sánchez (1999:78), permitía hacerlo coherente con la plasticidad rítmica de la escenificación. En los años previos a la revolución realizó espectáculos en los que entretéjía brillantemente texto, música e imagen”.

Esa búsqueda multidisciplinaria y multiartística se produce muy tempranamente. Recién abandonado el Teatro de Arte y habiendo puesto sus primeras obras con su propia compañía se hace cargo en 1905, a pedido de Stanislavski, del Teatro Estudio. Allí empieza a experimentar un teatro bien opuesto al naturalismo del Teatro de Arte y para ello encuentra una compañía heterogénea y poco habitual en teatro: son músicos, actores, cantantes, pintores. La mayoría venía de los cursos del Teatro de Arte pero estaban dispuestos a experimentar en nuevas formas de entender el teatro. Ya sabemos que el proyecto fracasó porque las diferencias con Stanislavski empezaron a ser demasiado notables. Pero el Teatro Estudio dejó su huella¹ en la escena rusa y un grupo teatral de estas características interartísticas sólo volveremos a encontrarlo con Kantor.

10- El encuentro de Meyerhold con Maiakovski fue central y no sólo para el desarrollo artístico. Desde hacía unos años Meyerhold estaba en contacto con los futuristas rusos de modo que no es esta estética, a la que adhiere Maiakovski, lo novedoso. Pero Maiakovski está un paso adelante: es un revolucionario y convence en ese punto a Meyerhold. Ya no se trata sólo de una búsqueda artística sino también ideológica. Y juntos van a recorrer un camino plagado de éxitos pero también de dificultades.

Según José A. Sánchez “...la colaboración con Maiakovski devuelve a la palabra una posición central en la dramaturgia meyerholdiana”. En realidad creo que hay una colaboración de paridad (el “teatro lineal”) y si parece más respetuoso con los textos de Maiakovski es porque éstos son muy incitadores para propuestas renovadoras. Y porque el propio

Maiakovski no es excesivamente respetuoso con su propio material. Sus textos no tienen una estructura dramática convencional y él los transformaba en la composición de los espectáculos.

Al efecto, es conocida la historia del **Misterio bufo** un espectáculo con texto de Maiakovski y puesta de Meyerhold². Los vaivenes que sufrió la puesta que se iba a estrenar para el primer aniversario de la revolución, la incompreensión del medio teatral, la imposibilidad de conseguir un teatro y un elenco hablan de esa actitud de adelantados a la época que tenían ambos. Y si esa primera versión incluyó elementos de circo (un cruce de culturas alta y popular que fue muy rechazado), en la siguiente versión tres años después, eso había desaparecido y en cambio se incorporaba una escenografía y un vestuario constructivistas junto a cuerpos actorales corporales que debían su impronta a la biomecánica.

Si hay algo notable que enseña la trayectoria de Meyerhold es la figura del artista que no se detiene, que no se anquilosa en logros, que siempre investiga y experimenta.

11- Hay que recordar un momento del trabajo de Meyerhold: aquel en que se convierte en el Dr. Dapertutto. Sus obras revolucionarias o posrevolucionarias, sus propios avatares personales a veces tapan al personaje que crea entre 1908 y 1917. Es decir en paralelo con su trabajo en los teatros oficiales. Hay una idea que ya está funcionando: la convención conciente que aparece con su corte con el naturalismo. El teatro debe mostrarse como tal, no se debe pretender que no es ficción. Y entonces Meyerhold, ahora Dr. Dapertutto, se inclina a estudiar la Comedia del Arte, el grotesco y las formas de teatro-cabaret. Se van a mezclar en las propuestas y algunas, como el grotesco, no lo van a abandonar más. Meyerhold lee bien la historia del teatro y la historia de la pintura. Hoffman y en especial el esperpento de Goya le van a permitir acercarse a un grotesco extraño y trágico. Pero no va a abandonar el grotesco caricaturesco y risible que le proporcionan los personajes de la Comedia del Arte. Va a presentar una serie de obras de esta tesitura y para ello realiza

1 “Puede, sin embargo, establecerse cuán grande ha sido su influjo sobre la suerte posterior del teatro ruso, teniendo en cuenta que, después de su muerte, cada vez que en Moscú o en San Petersburgo se monta un espectáculo importante, se termina siempre por compararlo con el Teatro Estudio”. (Meyerhold, 1992:143)

2 La propia elección del género dramático ya era provocativa. Se elegía una forma del teatro medieval religioso, transformada en un misterio laico pero manteniendo las características de aquel.

una preparación del actor adecuada. Juan Antonio Hormigón analiza así esta etapa:

“El grotesco como base estilística, el Barracón como forma teatral precisan un actor de nuevo tipo. “¿Es posible que el racionalismo del actor obstaculice las manifestaciones de la emotividad?”. Ésta es la pregunta clave que Meyerhold plantea en estos momentos. La respuesta es no. El actor necesita una intensa y profunda preparación técnica para cumplir adecuadamente su tarea expresiva. “El actor dueño del arte del gesto y del movimiento (he aquí en qué consiste su fuerza) usará la máscara... El arte del hombre sobre la escena consiste en escoger racionalmente una máscara, introducirla en un traje decorativo, aparecer frente al público ostentando la técnica brillante del bailarín, del intrigante, del simple, como en la vieja comedia italiana o como en el juglar”. Máscaras, pantomima, improvisación, dominio absoluto del cuerpo, son las bases del nuevo actor capaz de una interpretación racional. ¿Dónde encuentra el teatro de la máscara su medio más auténtico de expresión?: en el Barracón. El Barracón asume lo grotesco y se erige en la concepción justa del ‘tradicionalismo’. Ésta es la reflexión de atrás a adelante realizada en estos años por el Dr. Dapertutto”. (Hormigón, 1992:60).

La olvidada Comedia del Arte revitalizada, el grotesco goyesco vuelto al primer plano. Habrá que esperar a Valle Inclán para que pocos años después renueve el teatro español con el esperpento y habrá que aguardar mucho más para que, con Kantor, vuelvan a apreciarse las posibilidades de la Comedia del Arte.

12- Hay otros géneros espectaculares que conquistaron a Meyerhold: el cine y sus cómicos. Atento a todo lo nuevo que ocurría, Meyerhold siguió un arte al que vio nacer y del que participó como actor. No hay que olvidar que Eisenstein se formó con él, fue su ayudante durante un tiempo y siempre guardó admiración por su figura. Admiración que fue recíproca ya que Meyerhold valoraba la labor fílmica de aquel. Durante la década del 20 llegaron a la URSS algu-

nos films norteamericanos y así conoció a Griffith, a Fairbanks, Keaton, a Chaplin. Conoció los cómicos del cine. Buster Keaton y Chaplin lo atrajeron particularmente, pero fue Chaplin, como ocurrió con Artaud, el que le provocó el mayor entusiasmo. Chaplin era el “cómico modelo”. También tuvo conocimiento del cine europeo: el de Abel Gance, el de Dreyer. Ejerció la crítica cinematográfica, con sagaces referencias a Eisenstein y Chaplin a quienes dedicó un artículo (**Chaplin y el chaplinismo**) e intentó, aunque sin éxito, llevar algunos procedimientos cinematográficos (en cuanto a ritmo principalmente) al arte teatral.

13- El encuentro con los constructivistas fue decisivo en las búsquedas de Meyerhold. Roselee Goldberg señala que Meyerhold encontró en la obra de ellos la posibilidad de poder utilizar en escena un andamio de usos múltiples que podía ser desmontado y vuelto a montar con facilidad. Eso lo sacaba completamente de la tradición estética del teatro, lo libraba del decorado y le permitía “realizar su sueño de representaciones extrateatrales alejadas del auditorio como una caja, en cualquier lugar: el mercado, la fundición de una fábrica metalúrgica, la cubierta de un buque acorazado. (Goldberg, 1996: 44). Golberg está señalando a Meyerhold en anticipaciones del teatro callejero o de la intervención urbana. Si bien no llegó a realizarlas tenía clara la posibilidad de su realización.

A pesar de esa relación artística intensa que encuentra en los constructivistas, se sabe que tuvo problemas con varias escenografías y que le costó convencer a Popova para que realizara el dispositivo escénico de **El magnífico cornudo**. Pero Goldberg, en su historia de la performance, señala otro hecho menos conocido y más sorprendente a la mirada actual: en 1922, el mismo año de la obra de Maeterlinck, Meyerhold propone a los constructivistas la realización de una performance basada en las teorías espaciales de Popova. El proyecto fracasó porque la artista se negó a hacerlo y el resto del grupo constructivista se mostró poco dispuesto a participar del evento.

La idea no era tan insólita en la época si pensamos en las acciones de los futuristas (y Meyerhold conoció

3 Los actores van a actuar de acuerdo a los principios de la Biomecánica que, como señala Hormigón, ignora la diferenciación de funciones del actor. “Lo quiere a su vez comediante, acróbata, juglar, clown, prestidigitador, chansonnier, poseedor de una técnica universal fundada en un dominio total, en un sentido innato del ritmo y en la economía de movimientos, siempre racionales” (Hormigón, 1992:84)

también la de los futuristas italianos ya que Marinetti estuvo en Moscú en 1910) y de los dadaístas. Pero sí hace ver la amplitud de metas de Meyerhold.

De todas formas la relación con los constructivistas y la realización de **El magnífico carnudo** es uno de los momentos de mayor integración interartística donde los artistas plásticos / escenógrafos se unen a un director innovador que además propone una actuación en la que los cuerpos tienen que mostrar habilidades acrobáticas y circenses ³para presentar un texto provocativo que se enlaza con todos los otros lenguajes, incluyendo la música de jazz que se presentaba por primera vez.

14- Creo que hay que volver a Meyerhold, revisar su obra, estudiar sus propuestas. Creo que tenemos que acercarnos con la misma actitud abierta, receptiva y dispuesta a incrementar la creatividad artística con que él se aproximó a todas las formas renovadoras del arte de su tiempo. Aprender de su actitud artística y

aprender de sus hallazgos. Meyerhold no está agotado. En una época en la que la teatralidad se expande, en la que hablamos con Hans Ties Lehmann de *teatro posdramático* ¿por qué no volvemos a mirar los documentos de las puestas de Meyerhold y estudiamos cuánto se estaba anticipando a ese concepto? En una época en la que la performance y el teatro se acercan tanto ¿por qué no continuar estudiando los presupuestos que enuncia Roselee Goldberg y leer desde lo performático muchas de las puestas de Meyerhold?

Estoy proponiendo un cambio de lectura que no implica un forzamiento, un desconocimiento o una traición a lo que se ha pensado de su obra sino, por el contrario, sacarlo de ciertos estereotipos (fundamentalmente de estereotipos fechados o que lo hacen fecho) para que nos siga ayudando a revitalizar el teatro, el arte más cambiante y al mismo tiempo más duradero y pleno de energía a lo largo de su extensa historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Carreira, André – 2007. **Meyerhold y la idea de una interpretación distanciada** en **Meyerhold. Experimentalismo e vanguardia**. Río de Janeiro, e-papers.
- Carreira, André y Marisa Napolini (organizadores) – 2007. **Meyerhold. Experimentalismo e vanguardia**. Río de Janeiro, e-papers.
- Goldberg, Roselee – 1996. **Performance art**. Barcelona, Destino.
- Grotowski, Jerzy – 1996. **Respuesta a Stanislavski** en **Grotowski- Máscara. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología**, México, Año 3 N° 11-12 octubre 1992 (reed. 1996).
- Hormigón, Juan Antonio – 1992. **La creación escénica meyerholdiana** en V. Meyerhold – **Textos teóricos**. Edición de Juan Antonio Hormigón. Madrid, ADE.
- Innes, Christopher – 1999. **Avant garde theatre**, London, Routledge.
- Meyerhold, Vsévolod – 1992. **Textos teóricos**. Selección, Estudios, Notas y Bibliografía de Juan Antonio Hormigón. Madrid: Asociación de Directores de España.
- Sánchez, José A. – 1999. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca, Universidad de Castilla- La Mancha.
- Valentín, Valentina – 1987. **Teatro in immagine. Evento performativi e nuovi media**, Roma, Bulzoni.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL