

*Dossier Teatro: investigación y docencia*

**Meyerhold, tan vigente como pertinente**

Rolando Salas Murillo  
Universidad de Costa Rica, Costa Rica  
[rolando.salasmurillo@ucr.ac.cr](mailto:rolando.salasmurillo@ucr.ac.cr)  
<https://orcid.org/0000-0002-4246-2241>

Recepción: 9 de octubre de 2020

Aprobación: 21 de enero de 2021

**Resumen:** Ocho décadas después de su desaparición, las propuestas de Vseolod Emilievic Meyerhold (1874-1940) se mantienen tan vigentes y pertinentes para el desarrollo teatral como lo fueron en el momento de su enunciación, hace casi un siglo. Esta pertinencia y vigencia incumben tanto la dimensión pedagógica, como la práctica escénica e interpretativa. Esto, a pesar de las circunstancias de la muerte del pensador teatral, y las dificultades históricas que debieron ser superadas para la conservación de su legado. El presente artículo ofrece un repaso de las principales propuestas teórico-prácticas de Meyerhold, para a continuación mostrar su presencia en apuestas creativas contemporáneas.

**Palabras clave:** Interpretación teatral; técnica teatral; vanguardias teatrales; Meyerhold; biomecánica teatral

**Meyerhold, as current as relevant**

**Abstract:** Eight decades after their disappearance, Vseolod Emilievic Meyerhold's proposals (1874-1940) are still as valid and relevant for the development of theater as they were in their moment of enunciation, almost a century ago. This validity and relevance concern the pedagogical dimension, as well as the scenic and interpretative practices, despite the circumstances of the theatrical philosopher's death and the historical difficulties that must have been conquered in order to maintain his legacy. This article offers a review of Meyerhold's main theoretical and



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

2

practical proposals in order to demonstrate their presence in contemporary and creative bids.

**Keywords:** Theatrical Interpretation; Theatrical Technique; Theatrical Vanguardists; Meyerhold; Theatrical Biomechanics

## 1. A modo de introducción

Vseolod Emilievic Meyerhold muere fusilado en 1940, como parte de la llamada “Gran Purga” soviética, unos días antes de cumplir 66 años. Su fallecimiento cerraba un itinerario artístico colmado de propuestas teóricas y prácticas que aún hoy se mantienen vigentes y son pertinentes para la investigación, la pedagogía y la práctica teatral. Fue la suya una vida caracterizada por la exploración y la continua revisión de sus propios descubrimientos, como se puede notar en las acotaciones que ofrece de sus textos.

En el presente artículo se recapitulan las principales ideas de Meyerhold, las cuales están relacionadas con la enseñanza y la práctica de las artes escénicas contemporáneas. El repaso se sirve tanto de los materiales legados por él, como de estudios sobre su obra (Hormigón, 1978; Malcovatti, 1993; Picon-Vallin, 2001, 2005, 2006). Además, se contextualizan los aportes *meyerholdianos*, a partir de materiales que dan cuenta de la teatrología contemporánea (por ejemplo, Pavis 1980; Dieterich, 2007), y del examen del trabajo de creadores vigentes y de los currículos de instituciones especializadas, como el Centro Internacional de Biomecánica Teatral en Perugia Italia.

## 2. Propuestas *Meyerholdianas*

En una carrera que se prolongó por más de 30 años, Meyerhold se desarrolló como actor, director, maestro y teórico. En este periodo, elaboró y aplicó propuestas que tocaron el trabajo actoral, la puesta en escena, la infraestructura teatral, el



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

3

trabajo del cuerpo y el abordaje del texto. A continuación, se detallan las proposiciones que poseen más vigencia y pertinencia en la actualidad.

## 2.1 El eje de trabajo

La interpretación y la escena fueron el eje investigativo de este estudioso teatral. Su posicionamiento tiene continuidad y es profundizado en textos tan relevantes para el teatro contemporáneo como *Hacia un Teatro Pobre* (1983) de Jerzy Grotowski, y *El Arte Secreto del Actor. El Diccionario de Antropología Teatral* (1990), de Eugenio Barba y Nicola Savarese. A través de estos teóricos, que son también creadores, Meyerhold ha influenciado en la línea de trabajo de muchísimas agrupaciones escénicas de todo el mundo.

Meyerhold propone una fórmula, con su particular nomenclatura, para guiar al o la intérprete y ofrecerle una base para su trabajo interpretativo. En esta fórmula, que dice  $N = A^1 + A^2$ ,  $N$  es el actor,  $A^1$  es el principio activo (esto es, el organizador, la persona que formula las órdenes) y  $A^2$  es el principio pasivo, que viene a ser el cuerpo de la persona intérprete (esto es la “materia organizada”, la máquina que ejecuta las órdenes).

En la recopilación titulada *Textos teóricos* (1978), se encuentran las características que busca en la persona intérprete para su desenvolvimiento en escena. Estas incluyen la excitabilidad corporal-emocional, la posesión de un cuerpo resistente y flexible, la consciencia del “centro corporal”, la adquisición de bases musicales, la buena dicción y la prosodia, el manejo de la historia del teatro y el conocimiento de elementos de otras artes. Con este listado de exigencias formativas, Meyerhold se adelantó a muchas de las demandas formativas, interdisciplinarias y transdisciplinarias, que hacen parte de los programas vigentes en instituciones de enseñanza del teatro de América y Europa.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

4

Además ofreció bases técnicas para el trabajo interpretativo. Para ello, lo primero que hace es separarse de la “reviviscencia” (metodología que plantea el “revivir” recuerdos y emociones y usarlos en la interpretación) propuesta por Konstantin Stanislavski (1863-1938) en su primera etapa. Sobre esta noción, afirmó: “Construir el edificio teatral basándose en la psicología es como construir una casa sobre la arena: acabará necesariamente por caerse.” (Meyerhold, 1978, p. 295). Propuso por su parte la “excitabilidad reflexiva”, que es la posibilidad interpretativa de coordinar todas las perspectivas del trabajo sin ceder el impulso exclusivamente a la emocionalidad. En la concepción de su propuesta, se sirvió de los estudios sobre la relación entre los estados de ánimo y los procesos fisiológicos de investigadores como William James (1842-1910) e Iván Pavlov (1849-1936). Como explica Picon-Vallin, Meyerhold planteó, a partir de su lectura de estos autores, el entrenamiento y el perfeccionamiento de construcciones físicas para la precisión de la emoción, y no a la inversa, como sucede en Stanislavski en su primera etapa.

También, consideró el movimiento de la o el intérprete como el principal medio expresivo, y su cuerpo como el instrumento que debe ser perfeccionado. Todo esto, no al servicio de la dirección, sino del “actor-compositor”, pues lo que ocurre en el escenario debe estar en función de la persona intérprete y de sus movimientos. Con estas propuestas, basadas siempre en premisas físicas, se anticipó, o al menos encuentra un eco, en el “Método de acciones físicas”, propuesto con posterioridad por el mismo Stanislavski, así como a otras líneas de trabajo interpretativo que priorizan la composición y disposición corporal sobre la emocionalidad, y en las que la organización corporal y las acciones constituyen la vía para abordar la interpretación, como ocurre con las aproximaciones de Peter Brook (nacido en 1925), Raúl Serrano (nacido en 1934) y Jorge Eines (nacido en 1949), entre otros. Además, con el planteamiento del “actor-compositor”, anuncia lo que Anne Bogart



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

5

(nacida en 1951) propone con su metodología “Puntos de vista” la cual persigue que la interpretación se mantenga alerta y se componga en función de los espectadores.

## 2.2 La Convención Consciente

En una carta, el dramaturgo y escritor Anton Chéjov (1860-1904) le dijo a Meyerhold que: “La escena exige una cierta convención (...) esto es un arte que refleja la quintaesencia de la vida, no hace falta introducir nada inútil en la escena” (Picon-Vallin, 2005a, p. 104). Se puede decir que estas palabras ofrecen la definición del “Teatro de la convención consciente”, ese que puso en práctica a partir de 1905, cuando Stanislavski lo contrata para dirigir el Teatro Estudio, la nueva sección del Teatro Arte de Moscú, dedicada a la exploración y experimentación.

La propuesta abarcaba todos los rangos del trabajo escénico: el interpretativo, que se alejaba de cualquier identificación con el personaje; la puesta en escena, que buscaba no repetir la realidad; el trabajo vocal, el cual implicaba un “enfrentamiento” con los textos distinto al entonces imperante; y la participación del sonido en la escena, a partir de la relación orgánica entre el texto, la música, el ritmo y la acción escénica.

La innovación es mayor cuando, posteriormente, el Teatro de la convención consciente reconoció la existencia de una multiplicidad de “creadores” que actúan sucesivamente: primero, el autor; luego, el o la responsable de la dirección; a continuación, las personas intérpretes; y, por último, las y los espectadores, quienes serían una cuarta instancia creativa. Esta atribución de un rol activo al público reaparece y se teoriza aún más en la mencionada metodología de Bogart.

El Teatro de la convención consciente coincide con elementos que después plantearía el teórico y director Bertolt Brecht (1898-1956). Principalmente, en lo relacionado con la musicalización y el denominado distanciamiento (metodología que propone en los espectáculos la priorización de las ideas y decisiones de los



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

6

personajes utilizando recursos como los “apartes”, las canciones, entre otros), dos operaciones que tienen por objetivo evitar la identificación del público con la convención escénica. Por otra parte, la propuesta brechtiana rehúye, como la meyerholdiana, el trabajo desde y con la emocionalidad. Si bien no puede asegurarse una relación causal (esto es, que Brecht se haya “inspirado” en Meyerhold), dado el forzado silencio en el que cayó el legado del teórico soviético tras su muerte, las coincidencias entre estas dos propuestas no solo merecen ser señaladas, sino que su reconocimiento permite comprender las múltiples derivaciones que se han hecho y aún se hacen de la teoría brechtiana, ahora en combinación, explícita o implícita, con la meyerholdiana.

### **2.3 La Biomecánica Teatral**

A partir de los años 1920, Meyerhold desarrolló una propuesta teórico-práctica denominada la Biomecánica teatral, a partir del estudio del teatro oriental y de su propia propuesta del Teatro de la convención consciente. Se trataba de la técnica adecuada para el desarrollo del tipo de teatro y de interpretación que perseguía: racional y antinaturalista. La biomecánica teatral brinda conciencia, ritmo y precisión corporal y mental y fusiona el trabajo interpretativo con una visión proletaria de la vida, asociada al universo de la producción industrial. La aplica por primera vez en 1922, en el montaje de la obra *El Cornudo Magnífico*, de Fernand Crommelynck. Con este montaje también inaugura la llamada etapa constructivista, en la que es eliminado del espacio escénico todo ornamento y se deja solo lo necesario para la interpretación.

La biomecánica teatral, como detalla Picon-Vallin, sumó elementos del *productivismo*, el *constructivismo* y el *taylorismo*. El primero, el constructivismo, fue, como se adelantó en el párrafo anterior, una vanguardia plástico-escénica que propuso librar la escena de lo “innecesario”. En cuanto al productivismo, esta fue



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

7

una propuesta del gobierno soviético, con muchas influencias en lo artístico, que propone la creación y utilización de objetos que favorezcan la productividad de toda la población; en el arte, se manifestó con la elaboración de afiches propagandísticos, sillas, rampas y vestuarios. Finalmente, el taylorismo (llamado así por el estadounidense Frederick Taylor, uno de sus proponentes), es un método de organización del trabajo que procura el aumento de la productividad mediante la división de funciones, la especialización y el control del tiempo requerido para cada tarea. En la biomecánica teatral, la combinación de las propuestas da pie a la figura del “intérprete-obrero”, a la escena-taller y a la taylorización de la actuación.

La primera de las bases de la técnica es la denominada “Ley fundamental biomecánica”, según la cual todo el cuerpo participa en cada uno de los movimientos de la interpretación o, como afirmó Meyerhold: “Si la punta de la nariz trabaja, todo el cuerpo trabaja también” (Picon-Vallin, 2001a, p. 49). En la actualidad, una parte importante del trabajo interpretativo a nivel mundial apunta en esta dirección: un cuerpo que busca la totalidad interpretativa. Ejemplo de ello es la posterior propuesta de Eugenio Barba, que recibió el nombre de “Bios Escénico”, en la que la totalidad del cuerpo se ve involucrada en las acciones interpretativas.

El segundo pilar de la técnica refiere a la presencia permanente de tres principios: la atención, el acuerdo y la tenacidad. Estos principios buscan una interpretación concentrada (en el presente y el “aquí-ahora”), comunicativa y perseverante (esto es, en constante búsqueda e innovación), e incumben tanto al trabajo en escena, como la preparación de este (los ensayos) y el entrenamiento regular.

La tercera base es la llamada economía, en ruso definida como *tormoz*, que subraya la necesidad del equilibrio interpretativo en todo momento, sin utilizar más energía que la necesaria para la interpretación. Se procura por tanto que la persona intérprete ofrezca un máximo de intensidad por un mínimo de actividad. Esta es una



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

8

herramienta para regular el “derroche emotivo” que el teatro realista de la época promovía. La *tormoz* es una noción única, sin equivalentes para la descripción de una forma particular de abordar el trabajo interpretativo. Esto, a pesar de que diferentes técnicas contemporáneas plantean ejercicios tendientes a que en escena solo se utilice la energía, física y mental, necesaria; por ejemplo, Grotowski postula búsquedas interpretativas que no “desperdicien” energía en escena, pero no llega a proponer un concepto específico, como hizo Meyerhold con la *tormoz*.

En “Reflexiones sobre la Biomecánica de Meyerhold”, Picon-Vallin menciona un cuarto pilar de la técnica teatral meyerholdiana: la acción interpretativa y sus partes con consciencia y precisión. Para explicarlo, tomamos como ejemplo una sencilla acción interpretativa como sería “alcanzar una fruta de un árbol”; esta acción puede ser dividida, según la terminología biomecánica, concebida en ruso, en:

- El *otkaz*, que es un impulso o un movimiento opuesto a donde se dirige la acción; en este caso sería la flexión de rodillas hacia abajo y la contracción del brazo que alcanza previo al salto.
- El *posyl*, que es el desarrollo de la acción interpretativa. En este ejemplo, es el salto y la extensión del brazo que busca alcanzar la fruta.
- La *toika*, que es la puntuación final mental de la acción, que determina cuando la persona intérprete sabe que la acción ha sido realizada y prepara el cuerpo para el “final físico”. En el caso de “alcanzar una fruta”, sería cuando esta se encuentra en la mano y el cuerpo se “organiza” para su vuelta al suelo.
- Y la *stoika*, que es la puntuación física final y que, en el fluir continuo de las acciones interpretativas, se constituye en el punto de transición con la siguiente acción. En el ejemplo en cuestión, sería el regresar al piso tras el





*Dossier Teatro: investigación y docencia*

9

salto, una posición que será el inicio de la acción interpretativa siguiente (caminar o correr, comer la fruta, etcétera).

Este abordaje de la acción, al igual que la división de esta, se aplican tanto en la acción interpretativa física como en los procesos mentales y vocales de la interpretación.

La primera parte de la división de la acción interpretativa, el *otkaz*, Meyerhold lo enunció inicialmente en 1914, como fruto de sus investigaciones sobre la *Commedia dell'Arte* y el teatro oriental. También esta noción encuentra un eco en lo que Barba denomina, en sus estudios sobre antropología teatral, el principio de negación (o de oposición), el cual, al referirse a la acción interpretativa, afirma también la necesidad de concebir una sucesión de movimientos y oposiciones. En este sentido, si bien la de Meyerhold no es la única propuesta de división de la acción interpretativa – también la plantean, además de Barba, creadores como Yoshi Oida, Rudolf Laban y, más recientemente, Patricia Cardona–, lo cierto es que la suya fue la primera entre los teóricos teatrales de Occidente.

Respecto a la elaboración del material escénico, la biomecánica teatral define el curso de acción, en un tránsito de tres etapas: del pensamiento al movimiento, de este a la emoción, y de esta a la palabra. Así, la emoción de la o el intérprete es una respuesta al estímulo físico, y el sonido o el texto serán generados solo cuando los estadios anteriores han sido establecidos con claridad. Este itinerario ha sido adoptado de manera general por las y los profesionales del teatro, con frecuencia en combinación con métodos interpretativos como el de las acciones físicas de Stanislavski.

Para cumplir con los objetivos de su técnica, Meyerhold elaboró ejercicios hoy conocidos como “études” o “estudios”, con los cuales se busca el involucramiento de todo el cuerpo en cada acción interpretativa; cada “estudio” incluye actividades corporales, acrobacia y manejo de objetos, y en algunos la expresión vocal es una



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

10

consecuencia directa de las tensiones musculares. El pensador soviético propuso otras dinámicas de entrenamiento además de los études como: la concientización sobre las diferentes partes del cuerpo, juegos con el equilibrio, entrenamiento con objetos, ejercicios para el centro-motor (es esa parte del cuerpo en donde se reconoce, por su fuerza y presencia, el origen de los movimientos), secuencias acrobáticas, entre otras. La sofisticación de estos ejercicios formativos explica que en la actualidad la metodología biomecánica se desarrolle no solamente en el teatro, sino en la danza, la pantomima, el clown y el circo.

Entre las instituciones que en la actualidad profundizan en el estudio de la biomecánica teatral se encuentran el *Mime Centrum* de Berlín (Alemania) y el Centro Internacional de Biomecánica Teatral (CISBIT) en Perugia (Italia). También merecen ser mencionados los talleres que brindan los expertos Gennadi Bogdanov y Nikolaj Karpov en diferentes universidades de Europa y América.

#### 2.4 El prejuego

Se define el prejuego como: “la tensión que se descarga mediante el juego. El juego es la coda y el prejuego es la tensión que se acumula, crece y espera solución” (1970b, p. 109). El teórico soviético se percató del valor que poseen las acciones interpretativas previas a la emisión del texto o de la acción interpretativa principal. La noción de “Prejuego” fue desarrollada en relación con el mismo sistema pedagógico-práctico que incluye además la biomecánica teatral y el resto de las propuestas “meyerholdianas”. Nuevamente, también esta noción meyerholdianas pueden ser relacionadas a propuestas contemporáneas como la de Barba y Savarese, quienes en *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología* conceptualizan lo que denominan “el principio de pre-expresividad”, a propósito del cual afirman: “Frente a ciertos actores, el espectador es atraído por una energía



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

11

elemental que lo seduce sin mediaciones, aún antes de que haya descifrado cada una de sus acciones” (1990, p. 54).

Meyerhold empleó el prejuego en diferentes instancias. Además de jugar, evidentemente, un papel en el trabajo interpretativo, se constituyó como un elemento para enriquecer las puestas en escena y una herramienta para la construcción de la relación entre los espectadores con el espectáculo. El prejuego favorece la conciencia y la precisión en la preparación de cada acción interpretativa, de forma tal que quienes observan el espectáculo son “preparados” sobre la situación y no gastan energía en percibir lo que sucede. De esta manera Meyerhold, una vez más, evitaba que los intérpretes, y sus espectadores, se comprometieran emocionalmente con las situaciones del espectáculo.

El teórico comenzó con la exploración del prejuego en los años 1920, tras observar a intérpretes del teatro oriental y de cine mudo como Charles Chaplin y Buster Keaton. Sin embargo, no es hasta 1925 que definió el prejuego (en ruso, *predigra*) y, junto a este, otros conceptos como el de “juego invertido”, los cuales fueron puestos en práctica en montajes como el de *El Inspector*, de Nicolas Gogol, en 1926. Sobre estas exploraciones, afirma: “El prejuego prepara de tal modo al espectador a comprender la situación escénica que éste recibe todos los detalles de forma tan trabajada que no necesita gastar fuerzas inútilmente para captar el sentido de lo que pasa en el escenario” (Meyerhold, 1978a p. 76) Meyerhold ve en el prejuego un medio para rescatar los elementos de “agitación” del texto, a través de lo que no es dicho por las palabras, pero sí mostrado por las acciones interpretativas del actor. Esta búsqueda se adelantó nuevamente a Brecht, quien desarrolla el bastante semejante “distanciamiento”; esta operación, característica de su teatro político, se utiliza aún con frecuencia en montajes a través del mundo, con el propósito de que el espectador se relacione con el espectáculo desde un posicionamiento crítico, y no de forma emocional.



## 2.5 El Realismo Musical

Meyerhold otorgó a la música un papel fundamental sobre la escena y consideró la consciencia del ritmo como un recurso de la interpretación. El elemento musical se encuentra presente en cada una de sus propuestas: el Teatro de la convención consciente se apoya en la música para elaborar su desarrollo; la metodología de la biomecánica teatral se construye a partir de cambios de ritmo y acompañamientos musicales; también el Prejuego se desarrolla a partir de acompañamientos rítmicos. La atribución de este rol a lo rítmico, lo sonoro y lo musical tiene varios orígenes. En primer lugar, la formación musical que recibió de su madre. También fue determinante la influencia del teórico teatral Adolphe Appia (1862-1928), quien planteó trabajar texto y música en forma conjunta, y resaltó en estudios la importancia de la “comprensión musical” de las palabras y la gestualidad. En tercer término, el teórico y pedagogo musical Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), proponente de una técnica, conocida como “la Rítmica”, que concibe el ritmo y el movimiento como una sola cosa.

La atribución de este rol al ritmo fue patente a partir del montaje de la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner, en 1909. En muchos de sus escritos, como el “Discurso en la Sociedad Teatral Panrusa II” y los escritos sobre espectáculo *El Amor de las tres naranjas*, de Serguéi Prokófiev, el pedagogo soviético comparó la labor de la dirección teatral con la orquestal, y la puesta en escena con una partitura musical. Sobre esto, el actor Aleksandr Fevral'ski, quien fuera parte de su compañía, afirmó que en los montajes de Meyerhold:

La música como tal desbordaba los límites del simple acompañamiento: la actuación de los actores se construía en relación con este o aquel ritmo musical; la música comenzó a introducirse en el espectáculo como una de las principales partes integrantes. Algunas escenas y a veces espectáculos enteros se construían a base de movimiento en la música. (en Hormigón, 1978, p. 42)



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

13

Meyerhold propone emplear la música no como un simple acompañamiento, sino como un elemento generador de interacciones entre los textos y los movimientos de los intérpretes. Tal como sucedería en una orquesta, encuentra en la música (y sus ritmos y tiempos delimitados) la posibilidad de concretar los elementos del montaje escénico, colocándolos en espacios de tiempo definidos. También, como en el caso del prejuego, el ritmo y la música fueron reconocidos como medios para lograr una mayor atención en el espectador. Como se lee en uno de sus escritos: “El arte de la puesta en escena consiste en el cambio de ritmos. Las escenas se montan en base de trozos que contrastan, que se distinguen entre sí.” (Meyerhold, 1978b, p. 280). En la actualidad, el entrenamiento del ritmo es un elemento esencial de la formación interpretativa, y su empleo en las puestas en escena se encuentra ampliamente difundido.

En 1926, en el citado estreno de *El Inspector*, de Gogol, Meyerhold profundizó en la explotación escénica del ritmo e introdujo el “realismo musical”, propuesta de trabajo interpretativo que valora las limitaciones del ritmo para la construcción de las acciones interpretativas y así favorecer el planteamiento de las situaciones del espectáculo. Esto, tanto en el trabajo de la acción interpretativa como en su resonancia psicológica sobre el desarrollo del argumento. Se puede considerar el realismo musical como una propuesta con implicaciones psicológicas, dado que el ritmo procura conducir las emociones y acciones de los espectadores del espectáculo. Entonces, el creador y teórico soviético afirmó:

[...] en esta obra, utilizando nuevos medios, recurriendo a la biomecánica, quisimos llegar al realismo y llegamos sólo a través del espontaneismo de la música. Por eso el término de “Realismo Musical” aplicado a este espectáculo, no ha sido traído por los pelos [...] haciendo que el actor, la luz, el movimiento y los objetos suenen en la escena al unísono, como una orquesta (Meyerhold, 1978b, p. 170)



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

14

La concepción del espectáculo teatral como una “sinfonía” se convirtió en dominante en los últimos trabajos de Meyerhold; por ejemplo, en la adaptación de *La Dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas hijo, en 1934, y *33 Desmayos*, a partir de vodeviles de Anton Chéjov, en 1935. Como la biomecánica teatral y el prejuego, el realismo musical se mantiene vigente, tanto de manera indirecta, a través de cuerpos de formación eclécticos, como de forma directa, en el trabajo de investigación de maestros como Bogdanov y Karpov.

### 3. Una muerte y un silencio

La muerte de Lenin en 1924, y el ascenso de Iósif Stalin, un poco antes, desencadenó una serie de cambios que vino a cortar con las políticas culturales promovidas hasta entonces en la joven Unión Soviética. En el caso del teatro, la censura estatal se volvió más rigurosa partir de 1927 y, entre otras medidas, dictó la obligatoriedad de ciertas obras en el repertorio de las compañías y declaró la prioridad incondicional de la dramaturgia en relación a la puesta en escena, lo cual supuso el rechazo de la experimentación.

Estas nuevas políticas condujeron a la prohibición del estreno del espectáculo *El suicida*, de Nikolai Erdman, en 1929, por el que Meyerhold fue acusado de “individualismo”. A esto se sumó el acoso de la prensa oficial y en círculos artísticos-políticos por sus búsquedas estéticas. La persecución a él y sus seguidores culminó con el cierre de la Asociación de Nuevos Directores, que él había fundado en 1924. En 1932, el Comité Central del Partido del gobierno prohibió la experimentación creativa, y en 1934 el Congreso Pan-Unionista de Escritores declaró el realismo socialista como la estética del Estado, lo cual supuso la proscripción de toda creación, incluidas las puestas en escena teatrales que respondieran a otra tendencia artística. Todo esto afectó, evidentemente, el trabajo de Meyerhold, tanto los montajes, como la difusión de sus textos teóricos y la divulgación de sus



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

15

propuestas pedagógicas y creativas. Ese mismo año, el espectáculo *La Dama de las Camelias* recibió severas críticas a consecuencia de su carácter experimental. A partir de 1936, el denominado Comité Nacional de las Artes centralizó toda la actividad teatral y la Asamblea de Directores de Escena ataca a los “formalistas”, entre los que se contaba a Meyerhold. En consecuencia, fueron suspendidas las funciones del espectáculo *Boris Godunov*, a partir de Alexander Pushkin, y el *Teatro Artístico II*, un espacio de formación escénica, es cerrado por “desviacionismo artístico”. En 1938, el Comité de Asuntos Artísticos cerró el teatro estatal *Meyerhold* (como se llamaba desde 1923), con la acusación de promover el formalismo y ser antisoviético. Así, a sus 64 años quedó desempleado y aislado. En 1939, Meyerhold compareció ante la Conferencia Panrusa de Directores de Teatro para “pedir disculpas” por su “desviación ideológica”. Sin embargo, defendió su libertad de experimentar. El 20 de junio, el director y pedagogo es apresado en Leningrado y llevado a un campo de concentración en Siberia, donde es torturado y obligado a confesar que es un “espía trotskista y japonés”. Después de seis meses de reclusión, y tras la confesión de los delitos que le atribuían, es fusilado el 2 de febrero de 1940. El asedio a su obra continúa después de su asesinato: durante quince años, su obra teórica y práctica estuvieron prohibidos en toda la Unión Soviética y, tras el final de la Segunda Guerra Mundial, en el que fue su bloque de influencia (Polonia, Rumania, Checoslovaquia, etc.). No fue hasta 1955, cuando ocurrió un cambio en las políticas de la URSS, que se rehabilitó al artista, reivindicando su nombre, así como obra escrita y todo el material archivado sobre él. Sin embargo, la censura había cumplido su objetivo y muchos de sus textos habían sido destruidos u olvidados; esto truncó durante décadas la enseñanza de propuestas como la biomecánica teatral o el realismo musical.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

16

#### 4. Vigencia meyerholdiana

A lo largo de su vida, Meyerhold hizo de la experimentación una constante. El resultado fueron propuestas escénicas que no solo fueron innovadoras en su época, sino que, como ha sido expuesto, se adelantaron a las de muchos importantes creadores y pedagogos que vinieron después de él. La amplitud de las proposiciones del teórico soviético, y las similitudes que se han señalado entre estas y las de figuras tan relevantes como Brecht, Grotowski o Barba, hacen pertinente el profundizar en su legado.

La herencia ha sido recuperada de una manera disímil, pero constante: hay quienes se han interesado por el rescate de su trabajo teórico; otros, en cambio, se han inclinado por su dimensión pedagógica o práctica. En el primer grupo, exploradoras y exploradores de su legado teórico, se encuentran Juan Antonio Hormigón (España), Béatrice Picon-Vallin (Francia), Edward Braun (Inglaterra) y Fausto Malcovati (Italia). En este campo, en América Latina, destaca el mexicano Édgar Ceballos, editor de *Meyerhold. El actor sobre la escena, Diccionario de Práctica Teatral* (1996) y de compilaciones como *Principios de Dirección Escénica* (1999), en la que textos de Meyerhold acompañan los de otros grandes teóricos de las vanguardias escénicas y fílmicas, como Erwin Piscator (1893-1966) o Sergei Eisenstein (1898-1948), entre otros.

No hay duda de que la influencia de Meyerhold habría sido mayor, y más explícita, si las circunstancias de su muerte hubieran sido otras, y la censura no hubiese dificultado la divulgación, el estudio y la aplicación de sus propuestas. Es a partir de los años 1970 que su legado comienza a ser realmente rescatado. Entre las figuras centrales de dicha recuperación se cuentan Eugenio Barba y Nicola Savarese, quienes en su *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología* (1990) citan en numerosas oportunidades a Meyerhold y su trabajo; Barba, además fue el responsable de invitar al maestro Gennadi Bogdanov al encuentro de la





*Dossier Teatro: investigación y docencia*

17

Escuela Internacional de Antropología Teatral, en 1996, para favorecer la difusión de la biomecánica teatral.

Sin embargo, no es hasta la década de 1980, con la traducción de más escritos, cuando proposiciones como la biomecánica teatral, el prejuego, la convención consciente y el realismo musical se incorporan plenamente a los ámbitos de la enseñanza y la práctica escénica en América y Europa occidental. A la vanguardia de los estudios en torno al legado de Meyerhold se encuentra en instituciones como el Mime Centrum, en Berlín, el Centro Internacional de Biomecánica Teatral, en Perugia, y los talleres ofrecidos por estudiosos como Bogdanov y Karpov. En el ámbito de la creación escénica, las premisas *meyerholdianas* para la interpretación han sido profundizadas y puestas en práctica por personas directoras como el mencionado Bogdanov, el belga-alemán Tony de Maeyer (1947) y el italiano Claudio Massimo Paternó (1976), entre otros. En Latinoamérica, pueden mencionarse los casos del salvadoreño Fernando Umaña (1953), la argentina Agustina Toia (1984), así como las puestas en escena *Único Testigo* (2012), *Esta te la dedico* (2017) y *Medias medias para Thais* (2018), de quien escribe estas líneas.

También en América Latina, la malla formativa de instituciones de educación superior como las escuelas de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y de Artes Escénicas, de la Universidad Nacional de Costa Rica, incluyen la enseñanza de la acción interpretativa o el trabajo corporal con premisas *meyerholdianas*, así como cursos específicos sobre Biomecánica Teatral. Casos semejantes son los del Instituto de las Artes del Espectáculo, de la Universidad de Buenos Aires (Argentina), la Facultad de Teatro, de la Universidad Veracruzana (México), y la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), a través del Encuentro de Biomecánica Teatral, entre otros.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

18

Pese al rezago en su difusión, a consecuencia de las circunstancias de la muerte de su creador, las propuestas *meyerholdianas* se han ganado un lugar en todos los ámbitos del quehacer escénico: la teoría, la enseñanza formal e informal y la puesta en práctica. La difusión y aplicación de estas ideas ha conducido a una profundización y evolución de las mismas, en ocasiones a través de su combinación con otras propuestas teórico-interpretativas, por ejemplo, el análisis del movimiento del bailarín húngaro Rudolf Laban (1879-1958), en el mencionado espectáculo *Único Testigo*.

### 5. A manera de conclusión

Puede parecer sorprendente, pero 80 años después de la ejecución de Meyerhold, sus propuestas son consideradas aún parte de la vanguardia escénica. Esto no ocurre, por ejemplo, con las propuestas de Stanislavski, quien fuera su contemporáneo y apenas once años mayor. Esto se explica, por supuesto, por las circunstancias por las que pasó en sus últimos años de vida, las cuales condujeron a su muerte y al silenciamiento de sus ideas. Sus textos teóricos, metodologías de enseñanza y los registros y testimonios de sus puestas en escena, fueron destruidos o prohibidos por las autoridades artístico-culturales del régimen stalinista; esto no ocurrió con los materiales legados por Stanislavski, ejemplo.

Imaginar otro destino para Meyerhold, uno en el que no fuera ejecutado ni sus propuestas silenciadas, es imaginar otra historia para el teatro del siglo XX y, ahora, el XXI: ¿Cómo se habrían visto enriquecidas las propuestas de Brecht y Barba? ¿cómo habría cambiado la formación de generaciones de intérpretes, de haber conocido la biomecánica teatral o la convención consciente? ¿se habrían dado tantas puestas en escena *meyerholdianas*, como se dieron las *stanislavskianas* o *brechtianas*? Todo esto es fabular una historia alternativa. Lo cierto es que, pese a



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

este rezago debido a razones políticas, y no artísticas, las ideas de Meyerhold se revelan hoy más pertinentes y relevantes que nunca.

## 6. Bibliografía

Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Gaceta

Barba, E. (2003). *Obras Escogidas. Volumen I*. La Habana: Alarcos.

Bogart, A. (2007). *Los puntos de Vista Escénicos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

Dieterich, G. (2007). *Diccionario del Teatro*. Madrid: Alianza.

Fevralski, A. (2001). Un Recuerdo. *A. D. E. Teatro*, (85), p. 43.

Grotowski, J. (1983). *Hacia un Teatro Pobre*. México: Siglo XXI.

Hormigón, J. (1978). Introducción a la Dramaturgia Meyerholdiana. En Meyerhold. Comunicación. Textos Teóricos. p 28. Madrid: Alberto Corazón Editor.

ISTA – Odin Teatret (Producción). (1996). *10th Session. International School of Theatre Antropology. Demostración Técnica a cargo de Gennadi Bogdanov*. [Video]. Copenhague.

Malcovati, F. (1993). *L'attore biomeccanico*. Milán: Ubulibri.

Meyerhold, V. E. (1978a). Comunicación. *Textos Teóricos*. Volumen 1. Madrid: Alberto Corazón Editor.

Meyerhold, V. E. (1978b). Comunicación. *Textos Teóricos*. Volumen 2. Madrid: Alberto Corazón Editor.



*Dossier Teatro: investigación y docencia*

20

Meyerhold, V. E. (2004). El Director, el Material Dramatúrgico y el Actor. *A.D.E. Teatro*, (100), p. 199.

Meyerhold, V.E. (2005). *El Actor Sobre la Escena. Diccionario de Práctica Teatral*. México: Gaceta.

Mime Centrum Berlin – Bogdanov, G. (Producción) y Wittenbencher, T. (Dirección). (1999). *Meyerhold's Theater and Biomechanics*. [Video]. Berlín.

Pavis, P. (1980). *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología*. Madrid: Paidós.

Picon-Vallin, B. (2001a). El Actor Meyerholdiano. *A.D.E. Teatro*, (87), p. 49.

Picon-Vallin, B. (2001b). El Teatro y la Teatología en el Umbral del Siglo XXI: Una Obra Insoslayable, la de Meyerhold. *A.D.E. Teatro*, (85), p. 52.

Picon-Vallin, B. (2005a). Meyerhold y Chejov: La otra Interpretación. *A.D.E. Teatro*, (104), p. 66.

Picon-Vallin, B. (2005b). Reflexiones sobre la Biomecánica de Meyerhold. *A.D.E. Teatro*, (108), p. 148.

Picon-Vallin, B. (2006). Hacia un Teatro Musical. Las Propuestas de Meyerhold. *Tablas*, (84), p. 20.

