

Las Artes Escénicas en la Modernidad: Meyerhold, un acercamiento del Teatro a la Danza

M^a Matilde Pérez (Conservatorio Superior de Danza de Málaga)

Mateo Galiano (Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla)

El artículo pretende vincular la poética de uno de los grandes restauradores de la comunicación escénica, Meyerhold, con las características de las sociedades modernas y del arte que surge de ellas. Partiendo de lo general hacia lo particular, de lo macro a lo micro, muestra la labor de Meyerhold siempre unida a la sociedad y al momento que le tocó vivir. De todas las aportaciones que hizo al teatro nos centraremos más detenidamente en aquellos aspectos de su poética en los que incorporó influencias de las artes colindantes: la danza, entre otras. Pretendemos con ello apuntar parte de las influencias mutuas entre el teatro y la danza que contribuyen a la fundamentación del trabajo interpretativo del bailarín y del uso del cuerpo como instrumento por parte del actor.

Arte y Sociedad

“Lo que sucede en el mundo artístico ilumina de manera fascinante algunos estilos afectivos de nuestro mundo”. Lo que significa que lo que sucede en el mundo del arte “sirve para entender lo que sucede en otros campos” (Marina, 2000). Si aceptamos esta premisa y partimos de ella, podemos de igual forma invertirla. Con lo que sociedad y arte, quedan unidos generando influencias en ambos sentidos. El propio concepto de arte es “una atribución de valor condicionada socialmente. La influencia de la sociedad en el arte no solo se pone de manifiesto en relación con las características de las obras, sino también en la consideración previa como arte de cierto tipos de actos y productos” (Furió, 2000). Es decir, “la definición de la propia obra artística puede considerarse problemática y puede ser analizada en función del proceso de su creación” (Zolberg, 2002). Esta forma de entender el binomio sociedad-arte nos aporta que el objeto artístico es considerado un proceso social. La mayor parte de los sociólogos tratan el arte principalmente “como objetos que deben ser reconstruidos para revelar aspectos de la estructura y del proceso social” (Zolberg, 2002). “En todos los casos, por tanto, las obras tienen una función ideológica-quieren comunicar determinadas ideas, conceptos o valores- y ocupan un lugar en el tejido social, lo que quiere decir que las funciones

del arte no son independientes de las condiciones sociales”. (Furió, 2000). Vemos, por tanto, que el arte no se puede ni debe entender de manera aislada, fuera de un marco social determinado, ya que forma parte de un entramado social concreto desempeñando en él distintas funciones. José Antonio Marina destaca una de estas posibles funciones sociales del arte en el siguiente fragmento perteneciente al capítulo titulado “El Arte, una Bella Metáfora” de su libro *Crónicas de la Ultramodernidad* (Anagrama, Barcelona, 2000) que ilumina desde su perspectiva filosófica la necesidad de volver a entender el arte como un mecanismo capaz de transformar o criticar una determinada situación social:

Crear es producir novedades eficaces y descubrir posibilidades en la realidad. La belleza es una de ellas, pero no la única, ni la más importante. Prefiero la “poética de la acción” al resto de todas las poéticas, porque no se limita a expresar artísticamente la realidad, sino que aspira a hacerla realmente bella. (...) No se trata de enaltecer la inventiva humana separándola de la realidad, sino integrándola en ella para transfigurarla. Estoy seguro de que el despliegue de una libertad creadora, capaz de venerar y de despreciar, clara en sus evaluaciones, valiente en sus compromisos, paciente en su aprendizaje, no reducida a una espontánea errática, ni empantanada en el limbo de las equivalencias, promoverá nuevos modos de ver la realidad. Rehabilitar la realidad es importante no solo desde el punto de vista estético sino desde el punto de vista ético. El arte es una vez más una hermosa parábola sobre la condición humana.

A lo que Marina aspira en estas palabras es a la vuelta al credo de la vanguardia histórica en la que el arte puede ser un elemento crucial para la transformación social. El nacimiento del arte moderno abarcaba tanto “un plano estético como político, y que resulta importante recuperar hoy, es decir, una imagen de unidad, ya perdida entre la

vanguardia política y la artística” (Huysen, 2002). Como vemos es tan estrecha la relación entre arte y sociedad que “las divisiones de los grandes estilos históricos en la esfera del arte y la literatura se corresponden con las principales divisiones en la historia de la sociedad” (Schapiro, 1988). Es, por tanto, necesario antes de hablar acerca de un aspecto artístico en cuestión enmarcarlo en la sociedad en la que se genera. Hacerlo en el caso de la Artes Escénicas es aún más interesante porque de ellas y en ellas emana la vida (cotidiana o no). Muchos han sido los casos a lo largo de la historia del arte escénico en que lo que se ponía sobre la escena no era más que el reflejo de lo que estaba ocurriendo en la sociedad. O por el contrario, la sociedad y sus peculiaridades llevaban a la escena hacia una “evasión consentida”, quedando sobre el escenario solamente la esencia espectacular de toda representación. Es necesario comprender el momento de la historia de la sociedad en la que un artista desarrolla su labor y el movimiento artístico que lo enmarca.

Modernidad y modernismo

Las grandes épocas históricas del arte, como la antigüedad, la edad media y la era moderna, son las mismas que las épocas de la historia económica; corresponden a grandes sistemas, como el feudalismo y el capitalismo. Cambios económicos y políticos importantes de estos sistemas está a menudo acompañados o seguidos de cambios en los centros de arte y sus estilos

(Schapiro, 1999).

“Durante decenios se ha venido aplicando, sin discusión, el concepto de ‘sociedad moderna’ a las formaciones sociales de la cuarta parte del mundo formada por los países nordoccidentales. Este concepto se basa en las diferencias entre dichas formaciones y las sociedades ‘tradicionales’. Pero sigue siendo sumamente difícil definir con exactitud las características específicas de las sociedades modernas, o determinar el momento histórico de su ruptura con las configuraciones sociales tradicionales” (Wagner, 1997). A pesar de ello, llamamos Modernidad a un nuevo orden social promovido por numerosos y profundos cambios económicos, políticos y culturales ocurridos durante los siglos XVIII, XIX y XX. Sin embargo, existen dudas de

si todos estos fenómenos acontecidos a lo largo de estos siglos constituyen un único proceso de transformación social o por el contrario, el transcurso del siglo XX ha hecho que la modernidad remita ante otro nuevo orden social, la postmodernidad; interesante debate que no es apropiado abordar aquí. Lo que está más consensuado es que “las formas de vida introducidas por la modernidad arrasaron de manera sin precedentes todas las modalidades tradicionales del orden social. Tanto en extensión como en intensidad, las transformaciones que ha acarreado la modernidad son más profundas que la mayoría de los tipos de cambio característicos de periodos anteriores”. (Giddens, 1990). Aunque hemos de reseñar que estas transformaciones no siempre han ocurrido en un mismo tiempo y a veces, en lugares lejanos. Sin embargo, las repercusiones han sido lentas, pero importantes en otros países del mundo distintos en los que se generaron. A grandes rasgos podemos decir que la Edad Moderna nace de la Revolución Francesa y Americana en el plano político; de la Revolución Industrial en el económico; del triunfo de la razón y la ciencia sobre la creencia y en consecuencia, sólo mediante el establecimiento de las instituciones modernas como bases de una nueva sociedad. Así “el proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración consistía en sus esfuerzos por desarrollar la ciencia objetiva, la moralidad y la ley universales, y el arte autónomo, de acuerdo con su lógica interna” (Habermas, 1981).

Junto a la idea de Habermas de un arte autónomo, independiente de las otras dos esferas, la ciencia y la moralidad, hemos de destacar que “la modernidad o proceso histórico de modernización, se presentó desde sus comienzos como el proceso emancipador de la sociedad, tanto desde la vertiente burguesa como desde su contraria, la crítica marxista” (Picó, 1988). Resumiendo y reproduciendo las palabras de Peter Wagner en su libro *Sociología de la Modernidad* (Herder, Barcelona, 1997), “el discurso de la modernidad se apoya, ante todo y sobre todo, en la idea de libertad y autonomía”. Estos dos aspectos son clave para entender los movimientos y múltiples estilos artísticos que se originaron con la modernidad. Como planteamos a continuación la idea de modernidad se encuentra íntimamente ligada al desarrollo del arte.

Al hablar de modernismo o arte moderno

y siempre teniendo en cuenta las limitaciones del etiquetado, nos estamos refiriendo al arte que aconteció en la primera mitad del siglo XX, junto a una serie de cambios sociales, políticos, económicos, filosóficos y científicos y cuyas raíces se encuentran más o menos a mediados del siglo XIX. Algunos autores catalogan de arte moderno desde el fauvismo hasta el posmodernismo. Nosotros sacamos de esta etiqueta al postmodernismo por creer que éste presenta diferencias importantes respecto del arte moderno.

La característica fundamental del modernismo es la destrucción de todas las reglas y convenciones artísticas. Más que destruirlas, el arte moderno personaliza la comunicación artística, elaborándola sin códigos establecidos con anterioridad, creando nuevos y emitiendo mensajes que desafían las reglas de la percepción y de la comunicación. “El modernismo no se contenta con la producción de variaciones estilísticas y temas inéditos, quiere romper la continuidad que nos liga al pasado, instituir obras absolutamente nuevas”. (Lypovetsky, 1986). En todas las artes se produce una fase de creación revolucionaria, de artistas en ruptura con sus predecesores. “Solo el artista moderno tiene la posibilidad de utilizar el arte para fines privados, de expresarse a través de un código estrictamente individual y, además, tener la expectativa de que los resultados puedan tener la máxima valoración social y cultural”. (Furió, 2000). En resumen “destruidas las reglas sobre las que el arte se había fundamentado, se trata de mirar al mundo con ojos nuevos y poner en tela de juicio todo lo que el arte había significado hasta ese momento”. (Picó, 1988). La manera que utilizaron las artes para expresarse fueron las vanguardias (o vanguardias históricas) que fueron movimientos artísticos explosivos, expansivos y trasgresores. “Dichos movimientos artísticos fueron deliberados, intencionados, dirigidos y programados desde el comienzo y estuvieron acompañados de declaraciones, manifiestos y una plétora de documentos” (Stangos, 2000) que proclamaban sus intenciones en todos los ámbitos de la sociedad.

La escena moderna

Los cambios acaecidos en las artes en general, afectaron de igual forma a las artes de la escena, con lo que el teatro y la danza sufrieron notables y profundos cambios. Nos centramos en este ensayo

en los albores del siglo XX, donde “nunca hasta este momento, la escena se había visto tan cambiada. Todo lo que había permanecido estancado durante siglos, de repente cambió” (Oliva y Torres Monreal, 1997). Es al contexto de las artes escénicas modernas donde queremos llegar para localizar algunas de las evidencias de contaminación mutua entre el teatro y la danza, que sufrieron en este momento de la historia, y después de siglos sin conexión aparente. Con ello pretendemos analizar cómo en el periodo de efervescencia social y cultural que constituyó la modernidad, comenzaron a mirarse la una a la otra, estableciendo lazos de unión que marcaron el rumbo y la evolución de las artes escénicas a partir de ese momento; y que medio siglo más tarde justificaría el nacimiento y la proliferación del teatro y la danza posmodernos. En el primer tercio del siglo XX, en cada una de las artes escénicas se inició una rebelión contra lo establecido. Siendo el resultado de dicho proceso una reinención de la herencia acumulada sobre la escena durante siglos.

En el caso del teatro, “la construcción de la escena moderna comenzó como una rebelión contra el teatro naturalista” (Sánchez, 1999b); el cual había alcanzado su perfección formal sobre la escena y ahogado en sus propias exigencias, propició nuevas líneas de investigación en la interpretación actoral, en la puesta en escena y en la independencia de ésta con respecto al texto dramático. “Pero, para que el teatro alcanzara plena autonomía, era preciso concebir la posibilidad de una creación escénica que no necesitara en absoluto de la obra del dramaturgo” (Sánchez, 1999b), como ocurre en la danza, en la que el resultado del acontecimiento escénico no depende de un libreto, y si lo hace, es sólo para enmarcar dicho acontecimiento y nunca para someterlo totalmente. El teatro también sintió la necesidad de fundar unas bases físicas en el trabajo interpretativo, que aún no se habían establecido en Occidente.

Por su lado la danza buscó nuevas formas de expresión rompiendo con los códigos dancísticos establecidos por las reglas clásicas. El resultado de esta búsqueda dio como resultado el nacimiento de la danza moderna. “La danza moderna es una forma de expresión corporal originada por la transposición que hace el bailarín, mediante una formulación personal, de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento” (Baril, 1987). Lo cual incurre direc-

tamente en la búsqueda dentro de la danza de unas bases dramáticas, similares a las utilizadas en el teatro, aunque algo más elementales.

De esta manera, ambas artes escénicas iniciaron un recorrido de rupturas y de nuevas búsquedas que favoreció una serie de influencias mutuas, que aún hoy en día se pueden observar sobre la escena. En este proceso es primordial conocer el trabajo de Vsevolod E. Meyerhold, ya que percibe que el Sistema de su maestro sostiene sólo parcialmente su trabajo como actor y se lanza en busca de herramientas que lo sostengan íntegramente. La base física de la interpretación es planteada por primera vez, al menos de forma intelectual.

Meyerhold

Vsevolod Emilievitch Meyerhold (1874-1940), actor, director de escena y hombre comprometido social y políticamente, se lanzó a la búsqueda de un estilo propio no ligado al naturalismo; lo que le llevó a plantearse el teatro desde un punto de vista totalmente diferente al que imperaba en su época y donde el trabajo corporal del actor adquirió una enorme importancia como base de la puesta en escena, constituyendo éste el punto de partida de su actividad creadora y revolucionaria.

Meyerhold defiende la construcción de un teatro total, denominando *escenología* a la ciencia de la escena que estudia la dramaturgia, la puesta en escena, la interpretación del actor, la escenografía; en definitiva, todos los elementos que contribuyen a la producción del espectáculo. “El teatro necesita al director para que “ordene”. Esta serie de dificultades que el actor experimenta en el escenario, exige la participación de un organizador que traiga la idea general, que cree la compleja partitura” (Hormigón, 1992). Muchos son los frentes del trabajo de Meyerhold para lograrlo: 1. desde el trabajo y la preparación del actor; 2. en las innovaciones en la dirección de escena; 3. en la búsqueda de una nueva estética; 4. desde la nueva forma de afrontar el texto dramático desde el ámbito del director; y 5. desde la persecución de unos fines sociales y políticos a través del teatro.

En el trabajo del actor, éste llega a ser considerado un obrero más, que utilizará las enormes posibilidades de su cuerpo. “El nuevo actor debe tener capacidad de excitación reflexiva, junto a una elevada preparación física. En definitiva, estudiar

la mecánica de su propio cuerpo, porque ése es su instrumento. El actor debe ser un virtuoso de su cuerpo” (Oliva y Torres, 1997). Estamos ante el nacimiento de la *Biomecánica*.

Las innovaciones en la dirección escénica vienen dadas principalmente por “los mecanismos escénicos que hizo crear expresamente para cada montaje y que debía erigirse en la metáfora central alrededor de la que giraban todos los demás elementos escénicos, incluido el actor” (Hidalgo, 2004); en la nueva relación del director con el actor; y en la creación de un nuevo movimiento escénico. “Su reflexión crítica sobre el movimiento escénico se materializa en la preparación de ejercicios o de pantomimas, elaborados a partir de la estructura de la comedia del arte con acompañamiento musical. Los desplazamientos de los actores diseñan complejas trayectorias en el suelo, como en una coreografía” (Picon-Vallin, 2005).

En la búsqueda de una estética diferente le lleva a nutrirse de movimientos como el simbolismo, el constructivismo y el futurismo; para después buscar de nuevo un realismo deformado que se centra en el detalle realista, donde lo cómico sustituye a lo trágico, y se acentúa el contraste para fundamentar la lucha entre la forma y el contenido. Estamos ante el uso escénico de lo *grotesco*. Meyerhold, sin visitar España, encontró en ésta recursos para fundamentar su nueva estética. “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 los espectáculos” (Moreno, 2004).

La nueva forma de afrontar el texto dramático desde el ámbito del director propuesta por Meyerhold “se manifiesta en cada uno de sus actividades artísticas(...) desacralizar el carácter intocable del texto de un autor. Todo texto –clásico o moderno- es trabajado, cortado, analizado, añadido, recompuesto hasta obtener una nueva obra, muchas veces distinta del original, que cumple los requisitos que Meyerhold busca: posibilidades escénicas anti-naturalistas y contenidos revolucionarios” (Hormigón, 1992). En palabras del propio Meyerhold: “El texto del dramaturgo no debe, no tiene derecho a ir a parar directamente a las manos del actor. Entre la labor del dramaturgo y la labor del actor se requiere la labor preparatoria del director. Cuando recibo el texto de la obra debo convertirlo en la partitura

del director y solo después podré ofrecerlo al actor” (Meyerhold, 2004).

Por último, en la persecución de unos fines sociales y políticos a través del teatro, “Meyerhold no dudó en adoptar una postura combativa, dispuesto a defender la libertad de expresión e investigación, negándose a aceptar esa especie de dictadura en el arte” (Hormigón, 1992). Meyerhold une la revolución del teatro con la revolución social y ve en el “*Octubre Teatral*” la forma de llegar a ambas. El 8 de febrero de 1921 se publican los puntos fundamentales de lo que significa el octubre en las artes:

El Octubre de las Artes significa vencer la hipnosis de la pseudo tradición, tras la que se esconde la oposición a la nueva forma, una inercia dañina y a menudo la hostilidad frente a la construcción comunista.

El Octubre de las Artes significa contra la tendencia puramente educativa, que sitúa el proletario a merced de la ideología feudal y burguesa.

El Octubre de las Artes significa adoptar una actitud verdaderamente marxista con respecto al arte en el terreno de sus relaciones de producción.

El Octubre de las Artes significa buscar formas adecuadas al contenido volcánico de nuestro tiempo.

¡VIVA EL GRAN OCTUBRE DE LAS ARTES!
(Hormigón, 1992)

Todo el cuerpo participa de la acción

En 1886, Meyerhold ingresa en la Escuela Dramática Filarmónica de Moscú y conoce a Stanislavski “su director admirado” (Meyerhold, 1986). Después de dos años de formación en esa Escuela, entra a formar parte del Teatro Popular de Arte de Moscú –más tarde, Teatro de Arte de Moscú, TAM-, cuyos fundadores fueron Nemirovich-Danchenko y el propio Stanislavski. Durante cuatro temporadas trabaja Meyerhold como actor en dicha compañía bajo las órdenes del *Gran Maestro*. En 1902, deja la compañía porque “está en crisis e hipersensibilizado, pero le atrae, sobre todo, la idea de buscar nuevas vías en la creación teatral. Ni el ‘naturalismo’ de las puestas en escena, de Stanislavski, ni lo que Danchenko llamaba el contenido de la obra, mostrado a través del ‘realismo psicológico’, le convencen”

(Meyerhold, 1986). La crisis de Meyerhold es una reacción al sistema que el gran maestro enseñaba en sus escuelas y plasmaba en sus espectáculos. Éste será ese primer ‘Sistema Stanislavski’, prematuro e incompleto, que alumnos suyos ‘desertores’ van a propagar por numerosas escuelas y compañías teatrales de occidente. Lo que ocurrió durante prácticamente todo el siglo XX, vía Estados Unidos, y que va a contaminarlas de las carencias formales y de contenido que dicho Sistema tuvo hasta que el propio Stanislavski, influenciado sobre todo por E. B. Vajtangov, M. Chejov y el propio Meyerhold, lo concluyese en el ‘**Sistema de las acciones físicas**’. En palabras de José Luis Gómez en su presentación al libro “El último Stanislavski” de María Ósipovna Knébel, (Fundamentos, Madrid, 1996): “la fuerte prueba a que fue sometido el “Sistema” por sus grandes alumnos E. Vajtangov, V. Meyerhold y M. Chejov hizo revisar probablemente al gran maestro algunas de sus aproximaciones: y así surge al final de su vida el “Sistema de las acciones físicas”.

Meyerhold admira a Stanislavski, admira su trabajo, llega a ser uno de “sus alumnos más distinguidos”, trabaja durante cuatro años bajo su dirección en los escenarios rusos, pero como actor percibe que el sistema del maestro, desde aspectos formales y de contenidos, es incompleto. Además el estilo naturalista –herencia de los Meiningen- y el realismo psicológico –propuesto por Danchenko-, encorsetaba no sólo el trabajo del actor para plantear y desarrollar su personaje, sino prácticamente todos los ámbitos de la puesta en escena a niveles tanto dramáticos como estéticos, hasta llegar a la percepción que el espectador recibe de espectáculo. Meyerhold llega a escribir: “Mis principales enemigos llegarán a ser los Meiningen y como el TAM(...) había adoptado sus principios, estuve obligado, en mi lucha por nuevas formas escénicas a declararle también mi enemigo” (Meyerhold, 1986).

Su rebelión se inicia desde el ámbito actoral: “el teatro naturalista ve en la cara el principal medio de expresión del actor y abandona el resto...el teatro naturalista pide al actor una exposición acabada, precisa que no admite una interpretación alusiva (Meyerhold, 1986); la emoción sobrepasaba siempre al actor, hasta el extremo de que éste no podía responder de sus propios movimientos y de su propia voz; faltaba el control y el actor, naturalmente no podía garantizar el éxito o el fracaso

de su interpretación” (Hormigón, 1992); se rebela contra la forma escénica que adquieren los espectáculos: “el teatro naturalista transforma la escena en exposición de objetos de museo. El deseo a mostrar todo, cueste lo que cueste, el miedo al misterio, a lo inacabado transforma el teatro en una ilustración de las palabras del autor” (Meyerhold, 1986); y se rebela contra el impacto (en realidad el no-impacto) de dichos espectáculos en los espectadores: “El espectador posee la facultad de completar la alusión por su propia imaginación(...) El teatro naturalista parece privar al público de este poder soñar y completar la obra” (Meyerhold, 1986). Meyerhold se rebela contra su Maestro porque se siente aprisionado por un sistema y unas formas escénicas que lo ahogan. Critica el *Sistema Stanislavski*, el Naturalismo y el Realismo Psicológico, pero sobre todo, y lo más importante, lo conducen a buscar, encontrar y proponer una andanada de nuevas formas y contenidos actorales, escénicos y estéticos que los cuestiona a ellos y que a él le proporcionan la libertad -a todos los niveles: actoral, escénico, estético...- para desarrollar su poética teatral.

Stanislavski (su sistema actoral, Danchenko y el Naturalismo) es el motor de la reacción de Meyerhold contra el propio Stanislavski. También va a ser Stanislavski el motor de los primeros hallazgos estéticos de Meyerhold. En 1905 Stanislavski, tras el fracaso de Meyerhold con su Compañía del Drama Nuevo -donde dirige y actúa en espectáculos de estilo simbolista-, le ofrece dirigir el Teatro Estudio en Moscú porque “las formas actuales del arte dramático están superadas, el espectador exige unos procedimientos técnicos inédito. El Teatro de Arte ha alcanzado la virtuosidad en la representación natural de la vida han aparecido dramas que exigen una puesta en escena y una interpretación diferentes” (Meyerhold, 1986). Estas son las cuestiones que debe investigar el Teatro Estudio. Este proyecto le proporciona a Meyerhold el espacio con el que va establecer las bases para materializar su antinaturalismo. Conjuntamente con varios artistas plásticos, escritores, músicos, etc. establecen los principios de la Convención Consciente: “La idea de una ‘convención consciente’ como posibilidad de una dramaturgia antiaturalista” (Hormigón, 1992). En palabras del propio Meyerhold: “Entiendo por estilización no la reconstrucción exacta del estilo de una época o de un suceso, como lo hace la fotografía, sino que lo asocio a la idea de la con-

vención consciente, de generalización, de símbolo. Estilizar significa exteriorizar la síntesis interior de una época o de un acontecimiento con la ayuda de todos los medios de expresión posibles” (Meyerhold, 1986). El Teatro Estudio morirá antes de nacer, pero en él Meyerhold encuentra el camino con el que llevar a cabo su rebelión.

El simbolismo lo ayuda a reubicarse fuera del naturalismo y con él inicia su búsqueda. A través del inédito Teatro Estudio obtiene su primer hallazgo: la convención consciente. Lo cual le proporciona la apertura formal que va a ser la base de su trabajo, no sólo con los actores, sino a nivel escénico en general. Esta apertura formal obliga a establecer un contenido técnico y estético que soporten dicha forma. Meyerhold plantea una forma de actuar en la que la dicción, pero sobre todo el movimiento y el ritmo serán su base de trabajo y en donde la influencia de la pintura y sus formas de composición se hacen fundamentales. Para llevar a cabo esta propuesta en el teatro, sea de la época que sea, se necesitan actores que puedan llevarla a cabo. Para materializar estas formas de expresión es imprescindible una educación corporal, una educación física próxima al acróbata. Y al bailarín. En esta dirección plantea Meyerhold toda su investigación. Una interpretación antinaturalista, en la que la plástica constituye el dinamismo escénico. Para ello el actor tiene que ser reeducado. Ya no permanecerá encerrado dentro de su visceralidad, ni de su reviviscencia, sino que explotará corporalmente. El detonador ya no será la emoción, sino el intelecto. La forma da sentido al contenido.

El paso siguiente es el de preparar físicamente al nuevo actor. Una educación próxima al acróbata y al bailarín implica una compleja preparación técnica del actor, tanto a nivel físico como mental: “El actor debe adiestrar el material propio, es decir, el cuerpo, para que éste pueda ejecutar instantáneamente las órdenes recibidas desde el exterior (del autor y del director)” (Hormigón, 1992). Preparación como la de los actores de la Commedia de’l Arte, o el teatro japonés o el teatro chino. Meyerhold afirmaba al hablar de este nuevo actor que “este arte ignora la diferenciación de las funciones del actor; le quiere poseyendo una técnica universal, fundada en la maestría corporal total” (Meyerhold, 1986). Necesita un actor que baile y realice las piruetas corporales y escénicas que su puesta en escena an-

tinaturalista requiere. Para ello establece métodos para trabajar y preparar la memoria corporal del actor como “ejercicios en los que tenían importancia la gimnasia, la plástica y la acrobacia, desarrollaban en los alumnos el golpe preciso: aprendían a calcular sus movimientos, a hacerlos racionales y a coordinarlos con sus compañeros” (Meyerhold, 1986). El equilibrio, el control y conocimiento de todas las partes del cuerpo. El manejo del ritmo corporal y su manipulación. La posibilidad expresiva de las diferentes partes del cuerpo, por separado y en relación entre unas y otras. La agilidad. El entrenamiento del actor con su cuerpo presente y decidido en un tiempo y espacio concretos.

Trabajar el cuerpo significa que un logro conseguido te muestra otros no alcanzados, lo que impulsa a buscar más control y, por tanto, más hallazgos. Otro de los aspectos en los que incide es en la inteligencia. El actor, el bailarín tienen que racionalizar los procesos físicos de cada uno de sus movimientos, ya sean simples o complejos, para poder realizarlos. Meyerhold exigía la racionalización de cada movimiento de los actores. Esta actividad abre los horizontes mentales de quien trabaja esas disciplinas “ya que les enseñaban una serie de procedimientos que ayudaban a los futuros actores a moverse en el espacio escénico, más libremente y con mayor expresividad” (Meyerhold, 1986). Ya tiene esbozado el actor del futuro.

Meyerhold abre los ojos del teatro, escruta el pasado, la historia, y descubre la *Commedia dell'Arte*, a Calderón, a Shakespeare, entre otros. “El actor del nuevo teatro se constituirá un código de procedimientos técnicos que podrá deducir del estudio de los principios de interpretación de las grandes épocas teatrales” (Meyerhold, 1986);

mira a su alrededor y se encuentra con la Danza, con la Música. “El actor de Meyerhold canta, baila, posee la perfección en el lenguaje de los gestos y un cuerpo superiormente adiestrado; por último es un acróbata (...) las emociones, yo, las revelo en los movimientos plásticos (...) una plástica que no corresponde a las palabras (...) los movimientos plásticos del actor, que sea el principal medio de expresión del diálogo interior” (Meyerhold, 1986); Meyerhold mira, pero no mira de forma inocente, ni soberbia. Activa una mirada inteligente y aprehende aquello que puede enriquecerle, todo aquello que le pueda proporcionar nuevas posibilidades, nuevos espacios -escénicos, dramáticos, expresivos-, nuevos contenidos y nuevas formas con los que plasmar esos contenidos. Desde el concepto de la Biomecánica, Meyerhold proclama para el actor del presente y del futuro su postulado más importante y contundente a nivel actoral: todo el cuerpo participa de cada movimiento que ejecutemos, por pequeño que éste sea; al igual que el bailarín trabaja con todo su cuerpo en los movimientos más sutiles y aun pareciendo estático, todo el cuerpo sigue participando de la acción.

Sociedad y Arte se confunde en uno solo y, a veces, desgraciadamente lo uno puede acabar con lo otro. A pesar de los logros actorales, escénicos, teatrales, artísticos, culturales, sociales alcanzados por Meyerhold, en 1939 es apresado y en 1940 fusilado. Hasta 1955 no fue rehabilitado y hasta 1968 no se publican sus escritos en la URSS. Las cartas de Meyerhold prisionero denunciando las torturas que sufrió y bajo las cuales se había inculcado de los cargos por los que iba a ser procesado, así como las actas de sus últimas palabras y el veredicto que lo sentenciaba a muerte, no fueron desclasificados de los archivos de la KGB hasta 1988.

Referencias Bibliográficas

- BARIL, J. (1987). *La Danza Moderna*. Barcelona. Paidós.
- FURIÓ, V. (2000). *Sociología del Arte*. Madrid. Cátedra.
- GIDDENS, A. (1990). *Consecuencias de la Modernidad*. Madrid. Alianza.
- HABERMAS, J. (1981). *Modernidad versus postmodernidad*. En *Modernidad y postmodernidad*. PICÓ, J. (Comp.) (1988). Madrid. Alianza.
- HIDALGO CIUDAD, J.C. (2004). *Lugares de representación y cambios escenográficos en el teatro occidental del siglo XX*. En *Espacios Escénicos*. HIDALGO CIUDAD, J.A. (Coord.) (2004). Sevilla. Consejería de cultura. Junta de Andalucía.
- HORMIGON, J.A. (Ed.) (1992). *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid. ADES.
- HUYSEN, A. (1986-3ªed. 2002-). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmo-*

- dernismo. Buenos Aires. Adriana hidalgo.
- LIPOVETSKY, G.(1986-3ªedición 2002-).La Era del Vacío. Barcelona. Anagrama.
- MARINA, J.A. (2000), Crónicas de la Ultramodernidad. Barcelona. Anagrama.
- MEYERHOLD, V. (1971-5ªEd. 1986-). Teoría teatral. Madrid. Fundamentos.
- MEYERHOLD, V. (2004). “*El director, el material dramático y el actor*”. En ADE Teatro. Madrid. Nº 100: 199-203.
- MORENO, O. (2004). “*Meyerhold y la cultura española*”. En ADE Teatro. Madrid. Nº 102: 92-97.
- OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F.(1997). Historia Básica del Arte Escénico. Madrid. Cátedra.
- OSIPOVNA KNÉBEL, M.(1996). El último Stanislavsky. Madrid. Fundamentos.
- PICÓ, J. (Comp.)(1988). Modernidad y Posmodernidad. Madrid. Alianza.
- PICON-VALLIN, B. (1999). “*Los últimos días de Meyerhold*”. En *El Tonto del Pueblo Revista de Artes Escénicas*. Bolivia. Nº 3-4: 92-97.
- PICON-VALLIN, B. (2005). “*Reflexiones sobre la Biomecánica de Meyerhold*”. En ADE Teatro. Madrid. Nº 108: 148-155.
- SÁNCHEZ, J.A. (1999a). Dramaturgias de la Imagen. Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- SÁNCHEZ, J.A.(1999b). La Escena Moderna. Madrid. AKAL.
- SCHAPIRO, M. (1999). Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte. Madrid. Tecnos.
- SCHAPIRO, M. (1988). El arte moderno. Madrid. Alianza forma.
- STANGOS, N. (coord.) (2000), Conceptos De Arte Modernos. Barcelona. Destino.
- WAGNER, P. (1997). Sociología de la modernidad. Barcelona. Herder.
- ZOLBERG, V.L. (2002). Sociología de las artes. Madrid. Fundación Autor.
-