



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

ENSAYO

El constante renacer de Meyerhold

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Teatrales

Presenta:

Pamela Nichte Otero Peralta

Asesor:

LCM Alejandro V. Marin Jarquin

Toluca, Estado de México 2020.

*“No es necesario vivir el sentimiento en escena,
sino expresarlo mediante una acción física,
el actor forma parte de un conjunto mucho más amplio
de formas plásticas en el escenario”*

Meyerhold



INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
VSEVOLOD EMILIEVICH MEYERHOLD.....	3
EL ACTOR DEL FUTURO Y LA BIOMECÁNICA.....	24
EL ANTINATURALISMO Y LA BIOMECÁNICA.....	29
ESTUDIOS DE LA BIOMECÁNICA TEATRAL.....	47
MI ACERCAMIENTO A LA BIOMECÁNICA.....	54
EJEMPLOS DE COMO APLICAR LOS ESTUDIOS MEYERHOLDIANOS.....	56
MEYERHOLD SIGUE RETUMBANDO.....	61
CONCLUSIONES.....	65
FUENTES DE INFORMACIÓN Y CONSULTA.....	67

INTRODUCCIÓN

En el siguiente ensayo, con el que aspiro a obtener el título de Licenciada en Artes Teatrales, pretendo dar prueba de la profundidad y vigencia que tiene la biomecánica teatral, método de interpretación actoral que es prácticamente desconocido, y fue creado por Meyerhold desde los años 20' hasta su muerte en 1940. Dicho método propone que el cuerpo del actor es el encargado de transmitir las sensaciones al espectador, no es necesario enfocarse en la psicología del personaje, sino que se deben buscar movimientos corporales no naturalistas, y de esa manera "sacudir" al asistente, sin la necesidad de que el actor o actriz traiga a su memoria alguna emoción análoga; la concentración se enfoca en realizar los movimientos acordados durante los ensayos de la manera más exacta posible.

Mi acercamiento a dicho método, fue gracias a la puesta en escena: "Los hombres que miran hacia el norte" del dramaturgo Fernando Galaviz, y que dirigió Christian Albarrán. El director desarrolló los movimientos que realizamos en escena, concretamente de cuatro estudios creados por Vsevolod Meyerhold: El arquero, Lanzamiento de piedra, Apuñalamiento, Bofetada. Tales estudios son fundamentales para comprender la Biomecánica, los primeros dos se realizan individualmente y los siguientes dos en dúo. Tengo que reconocer que a Meyerhold tan solo lo conocía de nombre, y los estudios los realicé primero por imitación sin encontrarle sentido; solo al paso del tiempo y la práctica, puede uno ir comprendiendo los principios fundamentales que rigen la Biomecánica: Otkas, Posyl, Stoika, Tormos, Daktylos, Rakurs, y la manera de emplear estos elementos a la escena.

Meyerhold fue actor del Teatro de Arte de Moscú que dirigía Dánchenko y Stanislavski, poco después se desencantó del maestro y el naturalismo, y empezó

a buscar nuevas maneras de hacer teatro, las encontró en el Kabuki, en la Pantomima, la Danza, el Box... y concluyó que la manera más profunda de actuar, era expresarse a través del cuerpo, pero todos los actores dirán: el cuerpo es la principal herramienta del actor, ¿Qué de novedoso tiene esto?, pues bien; el cuerpo es el que tiene que hacer sentir al espectador, a partir del entrenamiento y la técnica, incluso el intérprete puede no atraer emociones, o sea, la “memoria sensorial” queda obsoleta, por lo tanto el actor biomecánico, se concentra en entrenar el cuerpo: fuerza, equilibrio, coordinación, agilidad, elasticidad... y a través del orden sistemático de los movimientos logra su objetivo.

Este trabajo no pretende ser un texto exhausto sobre biomecánica, lo que me interesa es hacer un acercamiento, de un método teatral; que indudablemente aumentaría las competencias del actor contemporáneo.

VSEVOLOD EMILIEVICH MEYERHOLD

“Antes que nada, como información anecdótica puedo decir que procedo de una familia de músicos. Desde niño aprendí a tocar el piano, y después, durante muchos años, el violín. Inicialmente debía consagrarme a la música, pero la dejé y me fui al teatro. Considero mi formación musical como base de mi labor como director teatral” (Meyerhold, 1934)

El 28 de enero de 1874, nace en la ciudad de Penza, Rusia, Vsévolod Emilievich Meyerhold. Era el octavo hijo de Emil Fëdorovik, y de Alvina Danilovna, Su madre que era ex actriz, le dio una temprana formación artística, a través del estudio del piano y el violín. A los 18 años deja la música, y en compañía de unos amigos incursiona en el Teatro, y forma una compañía en el gimnasio municipal de su ciudad natal.

En 1895 marcha a Moscú para estudiar derecho, pero abandona la jurisprudencia para dedicarse al Teatro, y en 1896 ingresa al “Instituto Dramático-Musical” de la Filarmónica de Moscú que dirigía Nemiróvich-Dánchenko.

A principios de 1898, presentó sus exámenes finales en el Instituto Dramático-Musical, y tres meses después ingresa a la compañía de Teatro de Arte de Moscú, Junto con Olga Niper y Olga Munt, su recién esposa. El Teatro de Arte de Moscú había sido formado por su maestro Nemiróvich-Dánchenko y por el antiguo director de la Sociedad de Arte y literatura, Konstantín Stanislavski. El objetivo de este teatro era emprender nuevas técnicas teatrales.

Durante cuatro temporadas, hasta 1902 Stanislavski es su maestro, un maestro ya consagrado, que siempre buscaba evolucionar su trabajo teatral. Las escuelas que existían hasta entonces ponían énfasis en la declamación y en la Melo declamación; Stanislavski estaba en contra de estas concepciones limitadas, criticó duramente el programa de estas academias, y formo una idea de propia,

una teoría de la interpretación actoral, con ideas tan inagotables; que hasta nuestra fecha siguen vigentes. Podemos concluir por lo tanto, el gran conocimiento que Meyerhold adquirió del maestro.

En 1898 Emilievic, interpreta el personaje de “Tréplev” en la Gaviota de Chéjov... En esos años conoce a Chéjov, concretamente el 9 de septiembre de 1898, durante los ensayos de la “Gaviota” e inicia una amistad que durara hasta la muerte del escritor. Como testimonio nos quedan sus cartas... Desde el principio, el trabajo de Meyerhold en el Teatro de Arte se o se orienta hacia la puesta en escena. Las escenificaciones de Stanislavski de las obras de Chéjov, producen en él un gran efecto, aprecia y exalta la imaginación de su maestro. Pero pronto su insatisfacción y ansia de conocer e investigar, quiebran el delicado equilibrio existente entre él y la compañía. Hace que Meyerhold abandone el teatro de arte en la primavera del año1902, de esta manera finaliza la etapa de aprendizaje junto a Stanislavski y comienza su trabajo individual, aunque no tenía ideas claras respecto al teatro que quería hacer, conocía el origen de su rebelión: el antinaturalismo, sobre esta base crearía su método. (Hormigón, 2008, pág. 39).

Ese mismo año en compañía de Aleksandr Kocheverov, quien había sido también discípulo de Dánchenko y Stanislavski, funda la “Asociación del nuevo drama”, al parecer Meyerhold tiene la solvencia económica para convertirse ahora en director y productor; conglomera entorno a él, a casi una veintena de actores y actrices. Reconoce que al principio sigue el método Stanislavskiano:

Como director de escena, he comenzado a imitar servilmente a Stanislavski. En teoría rechazaba la mayor parte de su primera época de director y los criticaba, pero en la práctica, ante todo, me limitaba tímidamente a seguir sus pasos. No lo lamento porque fue un periodo breve, que supere pronto después de haberlo vivido intensamente; y fue una magnífica escuela práctica de puesta en escena. (Como se cita en Hormigón, 2008, pág. 44).

Realiza una gira de tres años por las provincias de Ucrania, las condiciones de trabajo son difíciles. Chéjov comentaría al respecto: *“Meyerhold no tendrá una tarea fácil ya que no hay una verdad publicada sobre teatro y él tiene aún necesidad de recurrir al teatrillo. Ucrania no es la Rusia como tampoco es la Europa”*¹.

Stanislavski también comentaría:

Emílievich Meyerhold, antaño artista del Teatro de Arte de Moscú se fue a provincia: reunió una troupe y se puso a buscar un Arte más moderno. Entre nosotros existía la diferencia de que yo solo buscaba lo nuevo, sin conocer el camino ni los medios para su realización, mientras que Meyerhold al parecer, ya había encontrado el camino pero no se hallaba en condiciones de lograr su realización completa, parcialmente por falta de medios materiales, y en parte debido a la débil constitución de su elenco.²

Sin embargo, pese a las dificultades, Meyerhold adquiere un crecimiento artístico, en esos momentos es donde concreta su postura antinaturalista y en donde plasma los principios teóricos que desarrollará durante toda su vida; tal vez una de las características más importantes, y en donde se nota la influencia del conocimiento musical que tiene; es la de mirar al texto dramático como si fuera una partitura musical; y la idea de que las palabras y el cuerpo estén sometidos a un ritmo.

Un artista propositivo es el que se necesita para lograr nuevas veredas para el teatro, y Stanislavski lo sabe, y en 1905, lo invita a dirigir el “Teatro Studio” un lugar abierto a la experimentación. “Decidí ayudar a Meyerhold en sus nuevos trabajos que parecían coincidir en muchos puntos con mis sueños...el credo del nuevo estudio se reducía en pocas palabras a esto: el realismo, la vida de todos

¹ Como se cita en Ceballos, 2005, pág. 11.

² Ídem.

los días había tenido su época; había llegado el momento de llevar lo irreal al escenario. Era necesario representar no la vida misma, como discurre en la realidad, sino como nosotros la sentimos confusamente en los sueños, en las visiones, en los momentos de éxtasis” (Como se cita en Hormigón, 2008, pág. 46).

El Teatro Studio daba la oportunidad a Meyerhold, de llevar a cabo sus osadas propuestas. Con un número bastante compacto de artistas, el 1 de junio inician los ensayos, es aquí donde Meyerhold empieza a desarrollar los principios del Teatro de la “convención consciente”³. Lamentablemente el Teatro Studio trabajo hasta el otoño de ese mismo año y por diversas situaciones, los ensayos se cancelaron y el proyecto terminó.

4



³ La convención consciente: Es la propuesta de Meyerhold que antecede a la Biomecánica, en donde ya se notan características antinaturalistas; Se da prioridad a la expresión corporal, quedando relegada la psicología del personaje (emociones, sentimientos). Al ser una convención, o sea: un trato, un acuerdo; de manera consciente, exige al total de los participantes: Actores, directores, creativos, técnicos... una responsabilidad puntual, para lograr la expresión acordada.

⁴ Retrato de Meyerhold, creado por Borís Grigóriev en 1916.

En el Teatro Studio: Meyerhold puso en práctica una forma de trabajo: el Teatro de la línea recta; en donde se supone que: El director de escena se penetra en el arte del autor – dramaturgo, y una vez habiendo comprendido el “mensaje” orienta al actor, para que este represente, ahora con sus propios medios. Meyerhold deduce que de esta forma el actor se verá libre y “podrá volverse hacia el espectador y abrirle su alma libremente”. Pero al parecer estas afirmaciones no pudieron ser llevadas a la práctica a juicio de Konstantín Serguéievich y de otros actores que presenciaron el trabajo del Teatro Studio y lo atacaron por privar al actor de su capacidad creadora. En “La Muerte de Tintagiles” de Maeterlinck (primer experiencia del teatro de la convención): *“el director intentaba por todos los medios arropar a los actores, que eran en sus manos simple arcilla, para plasmar en bellos grupos la puesta en escena, mediante la cual realizaba las propias ideas interesantes... quedo claro una vez más que entre las ideas del director y su realización hay una gran distancia, que el teatro es hecho ante todo por el actor y no puede existir sin él”*.⁵

La experiencia en el Teatro Studio, le sirvió a Meyerhold para acercarse al simbolismo; movimiento artístico que si bien tuvo mayor relevancia en la literatura; autores como Valeri Briusov (1871- 1945), y Maurice Maeterlinck (1862-1949), dejaron un gran legado para el teatro. Algunas de las características del simbolismo, que Meyerhold adoptó, son: Reacción contra el realismo y el naturalismo, no se acepta la declamación, la falsa sensibilidad, la descripción objetiva... *“el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí”* (Jean Moréas: 1886)⁶

Después de haber probado en el Teatro Studio, Meyerhold procura resurgir su antiguo proyecto: “La asociación del nuevo drama” pero los tiempos no le favorecen, y más temprano que nada, vuelve a abandonar su programa, y se

⁵ Hormigón, obra citada, pág. 48.

⁶ Ídem

enrola en la propuesta de la actriz Vera Fëdorovna Komissarjewskaia⁷ para participar como actor y director de escena en el Teatro Dramático; y aunque su permanencia ahí, no sobrepasa el año, realiza una serie de espectáculos que le ayudan a seguir desarrollando el Teatro de la “convención consciente” el 10 de noviembre se estrena “Hedda Gabler” de Ibsen, el 22 de diciembre, “Sor Beatriz” de Maeterlinck, el 31 de diciembre “La pequeña barraca” de A. Blok y el 10 de octubre, “Peleas y Melisande” de Maeterlinck.

Los dos problemas capitales a los que actor y director de escena deben enfrentarse son la dicción y la plástica. La primera rechaza por completo la declamación y propone unas cadencias sonoras, frías y heladas, lentas. Las palabras adquieren un valor absoluto, una a una, silaba a silaba, desprovistas de prácticamente de toda entonación. En cuanto a la plástica, parte de una valoración distinta del gesto y el movimiento. “El movimiento en el escenario no viene dado por el movimiento del sentido literal de la palabra, sino por la distribución de líneas y colores y por la facilidad y maestría con que las líneas y colores se entrecruzan y vibran”... El área del juego queda reducida prácticamente al proscenio... El espectador de este modo admira, comprende y asimila toda la tragedia condensada, elude los movimientos inútiles, y se concentra en los “complejos sentimientos interiores”⁸

Otro de los temas en los que profundizó el teatro de la convención, fue la música. *“...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 uno de sus principales elementos integrantes. Algunas escenas y a veces espectáculos enteros se construían a base de movimiento en la música”*⁹. Pese a sus innovaciones, al parecer, los principios

⁷ Fue una de las más importantes actrices de teatro y productoras durante el final del Imperio ruso, especialmente recordada por haber estrenado la obra de teatro de Antón Chéjov *La gaviota* en el rol de *Nina*, en 1896 en el Teatro Aleksandrinski de San Petersburgo.

⁸ Hormigón, obra citada, pág. 50.

⁹ *Ibidem*, pág. 52.

que Meyerhold planteo a la compañía, no fueron bien recibidos, pues un año después es despedido. En una carta enviada el 9 de Noviembre de 1907, la actriz Vera Komissarjewsckaya le dice: *“nosotros dos consideramos de manera distinta el teatro y nuestras búsquedas son diferentes”*¹⁰.

Al año siguiente de su salida del Teatro Dramático de V. Komissarjewsckaya es invitado al Teatro Imperial por Vladimir Teliakovskij, director escénico de los teatros Alexandrisnki y Marinski de San Petersburgo, y chambelán del Zar, en sus memorias escribió:

*“Cuando el pintor Golovin acudió a mi oficina para informarme que Meyerhold había sido despedido del Teatro Komissarjewsckaya porque casi había matado a todo el mundo en su frenesí innovador, le dije inmediatamente que deseaba verlo, sin siquiera consultar a mis asesores artísticos. Golovin quedó perplejo y le explique que Meyerhold debía de ser una persona interesante si todo el mundo lo vilipendiaba. A la mañana siguiente Meyerhold se presentó más bien sorprendido por la invitación y aún más lo habrá estado cuando se alejó con su nombramiento como uno de los directores, productores de los teatros imperiales. No les pregunte a mis asesores sobre él por una sencilla razón: qué hubieran podido hacer sino protestar y decir “ni siquiera un teatro privado pudo soportar a ese hombre ¿y usted lo trae aquí, a nuestro templo de arte?”*¹¹

Meyerhold se tiene que adaptar a los Teatros imperiales, regresa al naturalismo y por lo pronto se queda solo con algunos puntos de la “convención consciente”. Creo que nadie rechazaría la oferta de trabajar con producciones bien pagadas, aunque se tenga el peso de lidiar actores y teatros oficiales. En ese tiempo pertenece la ópera “Tristán e Isolda” de Wagner, estrenada en el Marinski; “Don Juan” de Molière, “El príncipe Constante” de Calderón de la Barca, y “Mascarada”

¹⁰ Ibidem, pág. 53.

¹¹ Citado en Ceballos 2005, pág. 17.

de Lermontov, esta última fue su obra de mayor éxito, se mantuvo en cartelera en el Alexandrisnki durante 30 años.¹²

Emilievich aprovecha a estudiar el teatro tradicional, la comedia del arte y el teatro español de los siglos XVI y XVII. En 1912 pone en escena: “El príncipe constante” y “La devoción de la cruz” de Calderón de la Barca, y “Los habladores” de Cervantes.

Pese a sus ocupaciones en el teatro imperial, Emilievich continúa sus investigaciones y experimentos, fue entonces que apareció en la escena de San Petersburgo, con otro nombre para ocultar su identidad, El poeta E. Kuzmin le sugiere el seudónimo de Doctor Dapertutto que es uno de los personajes que aparecen en la narración hoffmaniana.¹³

Con tal seudónimo Meyerhold hace espectáculos de: teatro cabaret, teatro íntimo, teatro trashumante y teatro music-hall; en circos, sótanos y domicilios particulares. Además de fundar pequeñas escuelas de experimentación escénica; seminarios de dirección y escenografía... Publicó su primer libro y dirigió una revista sobre teatro... profundizó sus investigaciones sobre la “convención consiente” del teatro chino y japonés, de manera que entre 1908 y 1917, incluso sus propios enemigos tuvieron que reconocer su energía y creatividad “Trabajó incansablemente y viajó al exterior para aprender más de los teatristas extranjeros”¹⁴

En septiembre del año 1913 se crea el “Studio”, una escuela en donde el teatro Kabuki¹⁵ es la principal referencia.

¹² Ídem.

¹³ Citado en Hormigón, pág. 58.

¹⁴ Ceballos, obra citada, pág. 17.

¹⁵ El *kabuki* es una forma de teatro japonés tradicional que se caracteriza por su drama estilizado y el uso de maquillajes elaborados en los actores. Los movimientos y gestos, se realizan con precisión musical. A diferencia del Teatro No, El Kabuki elimina las máscaras, esto ocasiona el interés por desarrollar la expresión en el rostro.

En el Studio se dan tres cursos distintos:¹⁶

1º Recitación musical

2º Procedimientos de la comedia del arte, por Soloviev.

3º Movimientos escénicos, este último curso impartido por Meyerhold, presta particular atención a la comedia del arte y al teatro japonés.

En el curso 1916- 1917 el número de clases aumenta a cinco:

1º Estudio de la técnica de los movimientos escénicos: danza, música, atletismo ligero, esgrima; deportes recomendados: tenis, lanzamiento de disco, vela.

2º Estudio práctico de los elementos materiales de espectáculo: implantación, decoración, iluminación del escenario; el traje del actor y los accesorios que maneja.

3º Principios fundamentales de la comedia italiana improvisada

4º Aplicación del Teatro Moderno de los procedimientos tradicionales del espectáculo de los siglos XVI-XVIII (estudios sin academicismo dogmático ni espíritu de imitación).

5º Recitación musical en el drama.

Por último establece algunos puntos para que el alumno pueda obtener el título de actor en el Studio:

- Musicalidad (saber tocar un instrumento o cantar).
- Flexibilidad corporal (ejercicio de gimnasia o acrobacia. Fragmentos de una pantomima con trucos acrobáticos ex improviso).

¹⁶ Citado en Hormigón, pág. 61.

- Aptitudes miméticas (mimar una escena sobre el tema dado, precisando la puesta en escena y los principales procedimientos empleados).
- Nitidez de la dicción (lectura a libro abierto)
- Nociones de prosodia
- Nociones (en lo posible) sobre las otras artes (pintura, escultura, danza, poesía).
- Conocimiento sumario de la historia del drama.

El *Studio* sigue abierto a principios de 1917, mientras tanto, La Revolución Rusa se ha extendido. La autocracia zarista no tiene apoyo social, pero no cede el poder tan fácilmente y las muertes continúan. No hay espectáculos ni comentarios de Meyerhold que hablen al respecto.

En febrero de 1917 la revolución derroca al zarismo y forma un gobierno provisional, y se define socialista. Las masas obreras y campesinas dirigidas por los bolcheviques, toman el poder, su líder es Lenin.¹⁷

En el nuevo gobierno constituido, Anatoli Lunacharski, funge como “comisario del pueblo para la instrucción” Nacido en 1875, escritor de profunda formación marxista, se integró en el grupo de Bogdanov después del año 1905. Exiliado político, su formación al igual que la de Trotsky y Lenin, era amplia y universal... gracias a su gestión, logra hacer ver la importancia del teatro dentro de la Revolución. En febrero de 1918, Lenin dicta un decreto, en el que sitúa a todos los teatros bajo la dependencia de una sección teatral (T.E.O) dentro del comisariado para la instrucción. En abril Lenin firma una orden en donde se moviliza a todos los trabajadores teatrales para, “educar política, cultural y estéticamente a los soldados”. Por lo tanto, los actores se vuelven proletarios y forman parte de la

¹⁷ Vladímir Ilich Uliánov o Vladimir Ilyich Lenin (22 de abril de 1870, 21 de enero de 1924), fue un político, filósofo, revolucionario, teórico político y comunista ruso. Líder del sector bolchevique del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia, Se convirtió en el principal dirigente de la Revolución de Octubre de 1917. Ese mismo año fue nombrado presidente del Consejo de Comisarios del Pueblo (Sovnarkom), convirtiéndose en el primer y máximo dirigente de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en 1922. Políticamente marxista, sus contribuciones al pensamiento marxista reciben el nombre de leninismo.

lucha obrera. En agosto, Lenin y Lunacharski firman, “el decreto de unificación de las empresas teatrales”. Esta resolución nacionaliza los teatros y cumple una aspiración marxista, que es la de terminar con el arte como mercancía, los espectáculos se declaran gratuitos.¹⁸

Hasta el momento, Meyerhold ha logrado mantenerse activo, y los años que trabajó en el teatro imperial, como ya se ha dicho, le ayudaron para estudiar y darle forma a sus proyectos personales; seguramente a sus detractores les hubiera gustado que la revolución lo hubiera sepultado, pero nuestro protagonista aún tiene mucho que dejar, y ya es una eminencia; así que logra introducirse a la nueva organización revolucionaria, debido a que se conecta con Mayakovski¹⁹, y en 1918 lleva a la escena “El misterio bufo”. Obra que Mayakovski escribió durante los iniciales meses de la revolución, para festejar el primer aniversario. El comisario del pueblo para la instrucción, Lunacharski, exaltaría el proyecto y Meyerhold también quedaría satisfecho; se le abría un camino abundante en oportunidades, a estas alturas tenía 44 años y se encaminaba hacia lograr su más fresca propuesta.

Un año después de la “Ópera Bufo”, Lunacharski le ofrece a Emilievich la dirección de la T.E.O. En tal puesto radica hasta febrero de 1921.

En 1921 al término de la guerra civil, la situación que atraviesa la República de los Soviets no puede ser más angustiosa. Cinco millones de personas han muerto en los últimos dos años, la industria está destrozada y la tierra casi no se siembra. El hambre provoca una tensión caótica... Los dirigentes bolcheviques adoptan la Nueva política económica (N.E.P)... Supone la restauración en determinados sectores de la producción de la propiedad privada, buscar un régimen de muy amplio y utilizar moneda en los intercambios cotidianos... La instauración de la

¹⁸ Ibidem, pág. 64.

¹⁹ Vladímir Vladímirovich Mayakovski ;(19 de julio de 1893 - Moscú, 14 de abril de 1930) fue un poeta y dramaturgo revolucionario ruso y una de las figuras más relevantes de la poesía rusa de comienzos del siglo XX. Fue iniciador del futurismo ruso.

N.E.P revoco el decreto de la gratuidad de los espectáculos. El teatro pasa a ocupar una posición nueva, la de un teatro escuela y va a colaborar apegada al nuevo estado, propagando las ideas, participando en la lucha contra el analfabetismo, etc.²⁰

Meyerhold se acerca a los constructivistas²¹ y el 25 de abril de 1922, pone en escena “El cornudo magnífico” de Crommelynck. El escenario se transforma; ya no se ven: Los árboles, el campanario, el balcón, el establo, los caballos... toda ornamentación “innecesaria” se quita de la escena.



²²En la imagen podemos observar características que englobaba el escenario constructivista:

paneles, rampas, escaleras... Todo tenía que servir para algo y ser aprovechado. Desde estos tiempos, Meyerhold ya

planteaba su técnica teatral: La Biomecánica, y se exigía a los actores un entrenamiento físico para aprovechar los recursos del escenario: coordinación, equilibrio, fuerza, agilidad. Recuérdese también, como lo mencionó Emilievic, que lo más importante para un “actor biomecánico”, (yo diría que no solo para este tipo

²⁰ Ibidem, pág. 74.

²¹ El constructivismo como movimiento artístico fue planteado en 1914, pero fue hasta después de la revolución, en donde alcanza su mayor fuerza. Enfocado sobre todo a la arquitectura y el arte plástico, sus obras sirvieron como difusión para la Revolución, a través de: carteles, propagandas, fotografías, ilustraciones... En el Teatro, se enfoca por construir un escenario que elimina lo decorativo por lo utilitario; mediante el uso de niveles, plataformas, volúmenes o estructuras transitables, unidos por medio de rampas, escaleras u otros practicables para proporcionar una compleja estructura con múltiples posibilidades de espacios para el movimiento escénico.

²² “El Magnífico Cornudo” que Meyerhold dirigió en 1922.

de actor, sino para cualquier actor) son unas piernas fuertes, porque de ahí se desprende la energía.



23

Según Hormigón (2008, pág. 81) considera que:

Meyerhold parte de la eliminación absoluta de toda ornamentación de la sala y la escena: ascetismo total. Comienza por definirse un espacio escénico real, perfectamente legible. Se rechazan completamente los decorativos pintados, y la maquinaria escénica habitual.

Es comprensible que la escenografía tradicional se hace a un lado. Definitivamente es un escenario renovado, y sí, creo que de ahí casi todo es servible; pero ¿ascetismo total? considerando que era un espectáculo pagado por el estado, podemos imaginar que el gasto de esa escenografía es asequible, pero

²³ Maqueta de Ljuiba Popova para la construcción de la escenografía de "El Magnífico Cornudo" que Meyerhold dirigió en 1922.

creo que para estos tiempos, y sobre todo para el teatro independiente, ese escenario aún es muy voluptuoso. Considero que la biomecánica se puede practicar incluso sin escenografía.

Meyerhold ha adquirido una experiencia notable: hace años que salió de su ciudad natal para estudiar primero con Dánchenko, y trabajar después en el teatro de arte con Stanislavski; durante tres años dio funciones por Ucrania desarrollando su teoría antinaturalista; en 1905 vuelve a trabajar con el maestro Serguei en el Studio Teatro; Desarrolla su “Convención consiente” en el teatro de Vera Fëdorovna Komissarjewskaia; como Doctor Daperttuto, montó espectáculos privados y creó escuelas de Teatro; Trabajó por 8 años en el teatro imperial, a su vez que hizo viajes alrededor de China y Japón para conocer el teatro No y el Kabuki; ya con la revolución puesta en marcha, su “Magnífico cornudo” fue un éxito que el mismo comisario de la cultura alagó. Han pasado 25 años de carrera artística, sus actividades son inconfundibles, y La biomecánica es un método admirado y apreciado por los actores.

Estamos en 1923, y en el Teatro Bolshoi, de Moscú, el 2 de abril para ser exactos; le entregan a Meyerhold el Título de “Artista del pueblo”. Además de que se celebra su cumpleaños número cincuenta. El reconocimiento de Vsevolod es indiscutible, un sin número de alumnos le tienen profundo respeto y cariño. Eisenstein ²⁴, que fue uno de sus ayudantes de dirección, escribió refiriéndose a Meyerhold: *“debo decir que no he amado, ni adorado, ni idolatrado a nadie como a mi maestro”*. ²⁵

La Biomecánica se encuentra en auge; más reconocimientos llegan al maestro:

²⁴ Serguéi Mijáilovich Eizenshtéin Riga, Imperio ruso; 22 de enero de 1898 - Moscú, URSS; 11 de febrero de 1948), más conocido como Serguéi Eisenstein, fue un director de cine y teatro soviético de origen judío. Su innovadora técnica de montaje sirvió de inspiración para el cine posterior. Cuando contaba con 25 años, Serguéi Eisenstein puso fin a su carrera teatral, al ver el artificioso resultado en su montaje de Máscaras de gas, donde, según sus propias palabras, «El carro se rompió en pedazos y el conductor se cayó de cabeza en el cine». Esto hizo que dejara el teatro y se centrara en el medio que le dio prestigio internacional: el cine.

²⁵ Citado en Hormigón, 2008, pág. 88.

Le dedican un libro homenaje: “Vsevolod Meyerhold”

En 1926, Un Teatro toma su nombre: “Teatro del Estado Meyerhold”.²⁶

Durante estos años pone en escena obras de: Erdman, Ostrovski, Gógol, Mayakovski, Dúmas, y hasta una ópera de Tchaikovski. Tiene innumerables seguidores pero, también tiene detractores, y la revolución va exigiendo su estética, o sea; las características que el arte debía de tener.

La cuestión es que Lenin muere en 1924, y los dos líderes más fuertes, luchan por el mandato, me refiero a Trotski y Stalin²⁷. Se ha dicho que probablemente Trotski hubiera llevado la revolución a un mejor lugar, debido a su parecido con la ideología de Lenin; pero lo cierto es que Trotski no ocupó el “Trono” (pese a que pudo haberse apoyado del Ejército Rojo, ya que él lo había creado durante la guerra civil)²⁸. Se exilió a México, adonde terminaron matándolo en 1940.

Stalin tiene una brutal hambre de poder y ambición, quiere estar a la altura de las potencias, cueste lo que cueste. “En 1931 Stalin lo explicó así: “Estamos rezagados unos 50-100 años de los países más desarrollados. Debemos recorrer esa distancia en diez años”, rememora Dzhugashvili, cuyo abuelo Yákov, hijo mayor de Stalin, murió en 1943 como prisionero de guerra de los alemanes.”²⁹

²⁶ Anteriormente este lugar había sido un Teatro imperial, después se le cambió el nombre a: Teatro Experimental Meyerhold (TIM), y por último tomó el nombre de: Teatro del Estado Meyerhold.

²⁷ Iosif o Jossif Vissariónovich Dzhugashvili, también llamado Josef o Joseph Stalin; (Gori, Georgia, 1879 - Moscú, 1953) Dirigente soviético que gobernó férreamente la URSS desde 1929 (año en que se erigió como sucesor de Lenin tras el exilio de Trotsky) hasta su fallecimiento en 1953. Al precio de una represión sanguinaria y de inmensos sacrificios impuestos a la población, Stalin logró convertir la Rusia semifeudal en una potencia económica y militar capaz de contribuir decisivamente a la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

²⁸ LA VANGUARDIA, 31/10/2017.

²⁹ Ídem.

El régimen se volvió severo, quería controlar todo y lo logró, cualquiera que estuviera en su contra y que no hubiera logrado exiliarse, tenía dos posibilidades: pasar su vida trabajando en un campo de concentración, o la muerte.

En el arte se implanto el Realismo Socialista, su objetivo principal era la propaganda en favor del Régimen; Tenía que representar los logros del Socialismo de una manera en que todos pudieran entenderla; por lo tanto se prohibieron movimientos como el cubismo, el simbolismo, el expresionismo... y cualquier otro que tuviera abstracción "incomprensible". Artistas de todas las áreas emigraron a Europa o Estados Unidos, para evitarse problemas por sus creaciones.



En el siguiente cuadro: "Rosas para Stalin" (1949) de Boris Vladimirski, podemos ver a un grupo de niños uniformados con un short azul, camisa blanca de manga corta y un pañuelo rojo atado al cuello, entregándole un ramo de rosas blancas y rojas a Stalin.

Él, lleva un uniforme militar con gorra, color claro, sin insignias ni medallas, con su gran bigote bien delineado mira hacia el horizonte; mientras los niños lo observan con admiración; en el fondo se puede ver un bosque, y más atrás el mar inmenso, todo esto bajo un cielo claro y brillante. Parece un paraíso ¿esa paz es real?

Desafortunadamente el régimen no benefició a todos, la pobreza y desigualdad se encontraban de igual manera o más, que en cualquier estado capitalista; la represión alcanzó a cualquiera, desde los viejos compañeros de Lenin, hasta

artistas consumados como Meyerhold, y fue así como funcionarios envidiosos vieron una oportunidad de destruir a nuestro novedoso protagonista.

Platón Kerzensev, presidente del comité de asuntos artísticos, en un artículo pública que el teatro de Meyerhold: *“es un “teatro extranjero”, “cosmopolita” y que se desvía de los intereses soviéticos”*. No solo critica el trabajo de los últimos años de Emilievich sino prácticamente a toda su actividad artística.³⁰

El 8 de enero de 1938, el Teatro Meyerhold (TIM) es suspendido, los periódicos publican el cierre:³¹

- *“En el trascurso de su propia existencia, el TIM no ha conseguido liberarse de las posiciones formalistas, netamente burguesas, extrañas al arte soviético. A consecuencia de ello, para complacer el desvarió izquierdista de trucos y de las supersticiones del formalismo, hasta las obras clásicas de la dramaturgia rusa han tenido allí un aspecto desviado, antiartístico, desnaturalizándose su esencia ideológica”*.
- *“El TIM ha fracasado completamente en la puesta en escena de textos soviéticos. Estas puestas en escena han proporcionado una imagen ensuciada de doble sentidos y hasta de directa malignidad antisoviética”*.
- *“En los últimos años, los textos soviéticos han desaparecido de su repertorio. Muchos de sus mejores actores se han marchado y los dramaturgos soviéticos han vuelto la espalda, a un teatro que se aísla de la vida social y artística de la unión”*.

³⁰ Hormigón, 2008, pág. 101.

³¹ Ídem.

- *“...para el veinte aniversario de la revolución de octubre, el TIM no solo no ha preparado ningún espectáculo, sino que ha hecho la tentativa políticamente hostil de poner en escena una obra de Gavrilovich (odnazizn) que desvirtúa en sentido antisoviético la notable novela de N. Ostrovski, “como fue templado el acero”. Además esta puesta en escena ha sido un despilfarro de fondos por parte del TIM, acostumbrado a vivir de subsidios estatales”.*

Meyerhold queda desempleado una vez cerrado el Teatro que llevaba su nombre, pero el buen Stanislavski, como en los viejos tiempos, lo vuelve a invitar para que lo asista en el montaje de “*rigoletto*” de Giuseppe Verdi. Recordemos que Meyerhold ya estaba siendo acosado por altos funcionarios, y juntarse con él, resultaba sospechoso y riesgoso; Pero Stanislavski era un maestro, de esos maestros de la humanidad, y lo sabía, así que invitó sin miedo a su viejo camarada. Hubiera sido interesante tener registro de una obra dirigida por dos grandes del teatro, pero no tenemos esa suerte: el 7 de agosto de 1938 a la edad de 75 años, el maestro Stanislavski abandonó este mundo. Meyerhold quedó a cargo del montaje, su último por cierto.

Para comprender un poco más el terror y la opresión que se vivió en Rusia durante esos años dejo el siguiente reportaje de “El país”:

Miles de escritores fueron ejecutados durante los años del terror rojo. "Cuando llegaban los hombres vestidos de cuero, el final empezaba..." Stalin planeaba por encima de todos, a la caza de los más pequeños detalles. Jugaba con sus "camaradas" como si fuera Dios. Un ejemplo. La policía abrió en 1922 un expediente al escritor Bulgákov por "ideólogo de la malévola burguesía contemporánea". Estuvo a un paso de ser deportado por negarse a escribir sobre "héroes en chaqueta de cuero, ametralladoras y comunistas heroicos". Harto de su situación de penuria, escribió una carta a Stalin. En ella solicitaba

que le dieran un trabajo o que le ordenaran "abandonar en el acto los confines de la URSS". No obtuvo respuesta hasta que un día su teléfono sonó y una voz le dijo: "Va a hablar usted con el camarada Stalin". Se produjo entonces una de las conversaciones más surrealistas de aquel negro periodo: "¿De veras necesita partir al extranjero? ¿Es posible que esté tan harto de nosotros?", le preguntó Stalin. A lo que Bulgákov respondió: "He meditado mucho al respecto y he llegado a la conclusión de que un escritor ruso no puede existir fuera de su patria". Días después, Stalin le citó en el Kremlin y le concedió un trabajo para aplacarle. Pero Bulgákov nunca más volvió a publicar nada. Fue condenado al ostracismo.³²

Y pues bueno, a Meyerhold le llegó su día, fue detenido el 20 de Junio de 1939; un mes casi después, su mujer que era actriz e instructora de biomecánica en el TIM, fue asesinada en su apartamento. A Meyerhold lo torturaron durante 7 meses, haciéndole firmar confesiones que lo inculpaban como espía y traidor en contra de la URSS. Por su puesto que todo esto era falso.

Una publicación de marzo de 1988, de la revista "Teatrálnaina Zhizn" (la vida teatral), número 239 de (primer acto):³³ rescata cartas que Meyerhold mandó a diferentes conocidos para pedir ayuda y exponer su lamentable situación:

"...esas falsas y obligadas declaraciones, fueron consecuencia de que me aplicaran - a un viejo como yo de sesenta y cinco años nervioso y enfermopresiones físicas y de tipo moral que no pude soportar. Y conteste a las preguntas del juez de instrucción con monstruosas invenciones. Yo mentía y el juez de instrucción tomaba nota de ello, exagerando aún más lo inventado, llegando incluso a dictar el mismo a la estenógrafa algunas de mis respuestas. Yo firmaba todo eso hasta cuando cesaban las presiones físicas y me

³² El país, 16 OCT 2011.

³³ Citado en Hormigón, pág. 103.

sometían solo a prácticas de influencia moral (“la acción psicológica”), y no me atreví a pedir al juez de instrucción que se anulasen mis declaraciones, como lo hago ahora con usted, ciudadano fiscal de la URSS, porque pende sobre mí, constantemente la amenaza de una posible reanudación de las medidas de presión citadas más arriba (“si mientes te vamos a dar tres veces más fuerte”).

Yo nunca he sido un traidor, nunca he participado en ninguna organización conspiradora contra el poder soviético, nunca he formado parte de la organización trotskista de derechas, ni en ninguna otra de carácter trotskista. Y no creo que haya nadie que se atreva a sostener la calumnia de que soy agente de alguna potencia extranjera. Los encargados de la instrucción me obligaron a confesar esos “crímenes” mediante medidas coercitivas, y yo mentí contra mí mismo.

Le ruego que me conceda una entrevista para explicarle todo detalladamente, y darle los nombres de los encargados de la instrucción del caso que me han obligado a decir las mentiras que he dicho. O deme usted la posibilidad de responder por escrito a todas las preguntas que me han sido formuladas, a fin de expurgarlas de las sucias invenciones a que me han obligado por la fuerza. Le ruego también transmita todo lo expuesto al juez correspondiente”

Ninguno de sus amigos pudo ayudarlo, y el 1° de febrero de 1940, lo enjuiciaron. La sentencia fue: pena de muerte por fusilamiento, y confiscación de todos los bienes de su pertenencia; el dictamen fue ejecutado al día siguiente de su juicio, el 2 de febrero de 1940, en Moscú. Junto a él, también fue fusilado Mijaíl Koltsov³⁴.

³⁴ Periodista corresponsal de Pravda en la Guerra Civil española, el hombre de Stalin en España, el personaje que retrató Hemingway en Por quién doblan las campanas. (El país, 16 OCT 2011.)

A las familias les informaron que los presos tenían que pagar una condena de 10 años en algún campamento lejano y sin derecho a correspondencia. Se prohibió hablar de Meyerhold, recuerdos personales también desaparecieron.

Fue hasta 1957, 17 años después de su muerte, cuando Emilievich volvió a ser citado en textos y revistas. En 1960 se reconstruyó su puesta en escena, "El mandato" en el Teatro del Actor de Cine. Erastegarín uno de los alumnos y grandes actores meyerholdianos y J. Lockshina asistente del maestro, dirigieron el espectáculo.

Fue hasta el año de 1968 la primera aparición de los textos de Meyerhold publicados en lengua rusa. En lengua española en 1971.

EL ACTOR DEL FUTURO Y LA BIOMECÁNICA.³⁵

En el pasado, el actor se adaptaba siempre a su trabajo a la sociedad a la que iba destinada su obra. En el futuro el actor, deberá coordinar todavía más, su interpretación con las condiciones de la producción. En efecto, se encontrara trabajando en condiciones, en que el trabajo se sienta no como maldición, sino como gozosa necesidad vital.

En estas condiciones ideales de trabajo, el arte deberá tener naturalmente un fundamento nuevo.

Estamos acostumbrados a que el tiempo de cada hombre, se divida tajantemente en trabajo y descanso. Todos los trabajadores tratan de dedicar el menor número de horas al trabajo, y el mayor al descanso. Si bien, esta aspiración había que considerarla absolutamente normal, en la sociedad capitalista, no sucederá en absoluto lo mismo si la sociedad socialista, tiene un desarrollo regular.

La cuestión fundamental es la del cansancio, y el arte del futuro depende de su justa solución.

Hoy día se realizan en América intensas investigaciones para introducir el descanso en el proceso del trabajo, sin transformarlo en unidad independiente.

Toda la cuestión consiste en regular, los intervalos dedicados al descanso. En condiciones ideales (en el plano higiénico, fisiológico y del confort), incluso un reposo de 10 minutos, puede restablecer, plenamente las fuerzas del hombre.

35

Conferencia pronunciada por Meyerhold, el día 12 de junio de 1922. Recogida en Hormigón, obra citada, pág. 229.

El trabajo debe convertirse en leve, agradable e ininterrumpido, a la vez que el arte debe ser utilizado, por la nueva clase como, algo sustancialmente indispensable capaz de ayudar a los procesos creativos del obrero, dejando de entenderse como simple diversión: habrá que, modificar no solo las formas de nuestra creación, sino también el método.

El actor que trabaja para la nueva clase, deberá revisar todos los cánones del viejo teatro. La misma corporación de los actores, se situara en otras condiciones. El trabajo del actor en el seno de la sociedad, será considerado, como una producción necesaria para una justa organización del trabajo de todos los ciudadanos.

Pero sucede que, en el campo de los procesos productivos, no solo puede distribuirse de manera adecuada el tiempo de descanso, sino que es indispensable individualizar los movimientos productivos que permitan utilizar al máximo todo el tiempo de trabajo. Examinando el de un obrero experto, encontramos en sus movimientos: 1) ausencia de desplazamientos superfluos improductivos; 2) ritmo; 3) determinación del centro justo de gravedad del propio cuerpo; 4) resistencia. Los movimientos fundados sobre estas bases se distinguen por su carácter de "danza"; el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza y en este punto bordea los límites del arte. El espectáculo de un individuo, dedicado a trabajar de modo preciso, proporciona siempre un cierto placer.

Esto sirve también igualmente, para el trabajo del actor del teatro del futuro.

En el capo del arte, tenemos siempre que habérmolas con la organización del material.

El constructivismo exige del artista que se convierta también en ingeniero. El arte debe fundarse sobre bases científicas, toda la creación artística, debe hacerse

conscientemente. El arte del actor consiste, en organizar su propio material, es decir, en la capacidad de utilizar de forma correcta, los medios expresivos del propio cuerpo.

El actor comprende en sí mismo, tanto a quien organiza, como a lo que debe ser organizado (es decir, el artista es el material). La fórmula del actor consistirá en la siguiente expresión: $N=A1 (MAS) A2$, siendo N el actor, $A1$ el constructor, que formula mentalmente y transmite las órdenes para la realización de la tarea, y $A2$ el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor ($A1$).

El actor debe adiestrar el material propio, es decir, el cuerpo, para que este pueda ejecutar instantáneamente las órdenes recibidas desde el exterior (del autor y del director).

Puesto que la tarea del actor consiste en la realización de una idea determinada, se le exige economía de medios expresivos, de manera que logre la precisión de sus movimientos, que contribuyen a la más rápida realización de la idea.

El método del "taylorismo"³⁶ puede aplicarse al trabajo del actor lo mismo que a cualquier otro trabajo en que quiera alcanzarse el máximo de producción.

Las afirmaciones: 1) el descanso se introduce en el proceso productivo en forma de intervalos, y 2) el arte asume una función vitalmente necesaria y no sirve de

³⁶ El taylorismo elaboró un sistema de organización racional del trabajo, ampliamente expuesto en la obra Principios de la Dirección Científica (1911), de Frederick W. Taylor, en un planteamiento integral que luego fue conocido como "taylorismo". Se basa en la aplicación de métodos científicos de orientación positivista y mecanicista al estudio de la relación entre el obrero y las técnicas modernas de producción industrial, con el fin de maximizar la eficiencia de la mano de obra, de las máquinas y herramientas, mediante la división sistemática de las tareas, la organización racional del trabajo en sus secuencias y procesos y el cronometraje de las operaciones, más un sistema de motivación mediante el pago de primas al rendimiento, suprimiendo toda improvisación en la actividad industrial.

Frederick W. Taylor intentó eliminar por completo los movimientos innecesarios de los obreros, con el deseo de aprovechar al máximo el potencial productivo de la industria. Hizo un estudio con el objetivo de eliminar los movimientos inútiles y establecer, por medio de cronómetros, el tiempo necesario para realizar cada tarea específica.

mero pasatiempo, imponen al actor el mismo ahorro de tiempo, ya que un arte, incluido en la reglamentación general del tiempo de trabajo, obtiene un número determinado de unidades temporales que deben utilizarse al máximo. Esto significa que es imposible matar una hora y media o dos horas improductivamente, destinándolas al maquillaje y a los trajes. El actor del futuro tendrá que trabajar sin maquillaje y con prozodezda, es decir, vistiendo un traje que además de servir al actor durante todo el día, se adapte perfectamente a los movimientos y a las ideas que realiza sobre el escenario en el proceso de la interpretación.

El “taylorismo” del teatro deberá permitir representar en una hora todo lo que hoy somos capaces de representar en cuatro.

A tal fin, el actor debe necesariamente: 1) poseer una capacidad innata de excitabilidad flexiva, un individuo dotado de esta capacidad puede comprender, conforme a sus dotes físicas, cualquier empleo en la compañía); 2) el actor debe ser “físicamente prospero”, es decir, debe tener buena apariencia, resistencia corporal, sentir en todo momento el centro de gravedad del propio cuerpo.

Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo. Le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo), está sujeta a las leyes de la mecánica (y, naturalmente, la creación de formas plásticas en el espacio escénico por parte del actor es una manifestación de fuerza del organismo humano).

El defecto fundamental del actor contemporáneo es la absoluta ignorancia de las leyes de la biomecánica.

Es perfectamente natural que con los sistemas de interpretación en auge hasta el momento (“visceralidad”, “reviviscencia”, que son la misma cosa, y que se distinguen solo por los procedimientos con que se alcanza: la primera mediante la

narcosis, la segunda mediante la hipnosis), la emoción sobre pasaba siempre al actor, hasta el extremo de que este 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.

Solo algunos actores excepcionalmente dotados intuían el método justo de interpretación, es decir, el principio de que hay que abordar el papel no de dentro a fuera, sino al contrario, de fuera adentro, lo que naturalmente contribuía a desarrollar en ellos un enorme magisterio técnico; así ha sucedido con La Duse, Sara Bernard, Grasso, Saljapin, Coquelin y otros.

En muchas cuestiones, la psicología no llega a soluciones definitivas. Construir el edificio teatral basándose en la psicología es como construir una casa sobre la arena: acabara necesariamente por caerse. Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos. Una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega al punto en que aparece la “excitabilidad”, que contagia al público y le hace participar en la interpretación del actor (lo que antes llamábamos zachva [garra] y que constituye la esencia de su interpretación).

De toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean de este o aquel sentimiento.

Con este sistema de suscitar el sentimiento, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas.

La gimnasia, las acrobacias, la danza, la danza rítmica, el boxeo, la esgrima, son materias útiles; pero solo son útiles si se introducen, como materias accesorias, en el curso de biomecánica, materia fundamental e indispensable para cualquier actor.

EL ANTINATURALISMO Y LA BIOMECÁNICA.

I

Para entender el antinaturalismo, debemos de comprender el naturalismo, pues bien: El naturalismo pretende representar al humano, de una manera concreta y objetiva; estudia los movimientos, comportamientos, actitudes, y trata de encarnar los pasajes de la vida de una manera usual. Utiliza indumentaria y objetos habituales y cotidianos: sillas, escaleras, platos, cortinas, etc.

El antinaturalismo, aunque bien parte del naturalismo: pues sigue estudiando los movimientos, comportamientos, actitudes... da un paso hacia otro lado, o sea: Estudia los movimientos cotidianos, pero ahora no para encarnarlos; sino para transformarlos, modificarlos, desfigurarlos; representarlos de una manera no convencional. La escenografía y utilería puede no existir; y si existe, es inconcreta, impersonal, por ejemplo: un puñal puede ser representado por un palo de madera, y ese mismo palo puede ser a la vez un bastón o un tesoro. Al lado del naturalismo corre el realismo; mientras que del lado del antinaturalismo podemos encontrar: el teatro Kabuki, la Pantomima, la danza, el expresionismo, el simbolismo, el teatro antropológico... y por supuesto: el teatro de la convención consciente y la biomecánica.

Como ya hemos mencionado, Meyerhold practicó con Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú, y más adelante en el Teatro Studio, por lo tanto comprendía bien el método de Konstantín, ese conocimiento, seguramente influyo y enriqueció la experiencia de Emílievich, y le dio la visión para partir de ahí, hacia otras alternativas.

Algunas características del teatro naturalista que a Meyerhold no convencían, quedaron plasmadas en comentarios que realizó en sus textos y conferencias,

como en el texto llamado, "El teatro naturalista y el teatro de atmósfera" Meyerhold (1906): *"En el teatro naturalista se establece el método de copiar el estilo histórico... Tienen que determinar con precisión cómo eran las mangas en la época de Luis XI, y en qué se distinguía el peinado femenino de la época de Luis XVI del de la época de Luis XV."* De tal manera podríamos entender que, al enfocarse en elementos "superficiales" se deja de poner atención en características más profundas, como el ritmo y el entrenamiento corporal". En el mismo texto Meyerhold continua: *"En la memoria del espectador quedan registrados maquillajes complicados, y nunca actitudes o movimientos rítmicos"*

Otra de las particularidades del teatro naturalista, que a Meyerhold no convencen; es que los movimientos que se realizan en escena, son explícitos y evidentes; y Meyerhold cree que: *"Los bocetos de los grandes maestros tienen a menudo más fuerza que los cuadros terminados"*, lo que propone aquí Vsévolod, es que el actor tenga la capacidad de dibujar de manera no convencional e inconclusa, una imagen que signifique algo, en donde la participación del espectador se vuelve más activa, al "...completar el cuadro y de soñar como cuando se escucha música". Esta característica que tiene el teatro antinaturalista, al plasmar un esbozo inacabado, aplica tanto para los movimientos del actor, como para la escenografía, utilería, vestuario, etc. O sea que: no es necesario poner el balcón con su jardín, mesa de campo, sillas, vajilla, sombrilla, y otra infinidad de elementos que no harían más que distraer al espectador y desviarlo del tema principal, además de que la producción no se arriesga a intentar poner una escenografía pomposa y perfecta, en donde se gasten muchos recursos comprando la sala, los marcos, los manteles... Mejor dejemos al espectador imaginar el bosque, la recámara, la cárcel, la hacienda, la casona... es posible que su imaginación sea más extensa de lo que se cree, y concentrémonos en movimientos consientes que sirvan para orientar la fantasía: "...en la dirección justa, dejándole la última palabra al espectador"

“¿Por qué el drama medieval podía prescindir de artificios escénicos? Gracias a la viva fantasía del espectador”.

Esta “austeridad” incide también en la comprensión de las escenas y los personajes, o sea que; si una escena es menos relevante que la que sigue, esto debe ser notable, no se deben de usar elementos o acciones que pudieran distraer al público, no importa que en nuestra escena menos relevante salga continuamente el actor estrella.

El método de Meyerhold apuesta por “movimientos limitados” que no desvíen al espectador, *“El actor de la vieja escuela, para impresionar al público, gritaba, lloraba, gemía, se golpeaba el pecho con los puños... Que el nuevo actor exprese de manera aparentemente en calma, sin gritos, ni llantos, sin notas temblorosas, pero en compensación; una auténtica profundidad”* Dichos “movimientos limitados”, resulta que no son tan limitados, trataré de expresarme claramente dando un ejemplo: En una escena naturalista, alguien que va a asesinar a un hombre, camina misteriosamente antes de llegar a su víctima, al estar en la distancia indicada, y con movimientos naturales, (como prácticamente todos lo haríamos en tal situación) saca un puñal, y lo clava varias veces sobre su víctima, hasta concluir su cometido. Por otro lado la víctima, realiza también movimientos que serían comunes en tal situación, tal vez gemiría y lloraría; el ambiente sonoro sería de igual manera tenso y con luces inquietantes, sin contar la escenografía y utilería.

Por otro lado, una acción antinaturalista o biomecánica podría ser: El asesino mira, en tres movimientos salta sobre su víctima, sus rodillas están sobre el pecho del futuro difunto, parece un felino sobre su presa, y sin puñal, con sus propias manos, ahorca a su víctima; el torturado esta inmóvil, con su espalda hacia atrás, cargando al verdugo, sus manos rígidas sirven de equilibrio, no intenta defenderse, se miran fijamente, no hay música, o tan solo un pulso marcado por un contrabajo, se elimina el texto, nadie dice nada, la figura representa por si sola

una tensión inaudita, no es necesario acuchillar, la acción podría terminar cuando el asesino salta de nuevo al piso y la víctima cae al suelo.



Como podemos ver, se necesitaría de una precisión y coordinación por parte de los actores para lograr tal acrobacia, de tal forma que, el dichoso “movimiento limitado” no lo es tanto, pues se necesita un trabajo exhausto para lograr tal ejercicio. Sin embargo, es estatuario, como un cuadro, digamos austero, sobrio, templado; los movimientos anteriores, y el cuerpo en su totalidad, se concentran para llegar a tal convulsión.

37

³⁷ Ejercicio de biomecánica, 1927.

El ejemplo antes mencionado, es una suposición de cómo podría resolverse una acción, a partir de un ejercicio de la biomecánica, pero hay que dejar claro al lector, que esta escena podría abordarse de un sin número de maneras; la biomecánica no es una serie de ejercicios que obliguen ortodoxamente al actor, lo importante es entender sus “leyes fundamentales”, y al actor le queda entrenar, buscar y resolver.

II

“El teatro no debe ser más como mero espectáculo. Queremos reunirnos para crear, actuar concordemente, y no solo contemplar” (Meyerhold: 1913).

El teatro de la convención podría entenderse con la frase anterior, algunos sinónimos de la palabra convención son: asamblea, consejo, junta, reunión, pacto, acuerdo, inteligencia. Este teatro fue antecesor de la biomecánica, y ya desde ahí se pueden observar características que perduraron y dieron la base a la propuesta posterior, como ya se dijo anteriormente, después de intentar resurgir “la asociación del nuevo drama”, con nulos resultados, Meyerhold es invitado por la actriz Vera Fëdorovna Komissarjenskaya para participar como actor y director de escena en el Teatro Dramático, aunque solo permaneció un año ahí, es en ese tiempo que desarrolló el Teatro de la “convención consciente”, en donde ya se propone un teatro plástico, con atención en la dicción, con sonoridades frías y heladas, y se rechaza la declamación. Según Meyerhold, este tipo de teatro ya se daba en la Grecia antigua, (Meyerhold: 1913): *“Por su arquitectura, el teatro antiguo es precisamente el teatro que contiene todo lo que sirve hoy: no hay decorados, el espacio tiene tres dimensiones, está basado en la plasticidad estatuaria”*

El director de la “convención” es el responsable de entender al autor, y orientar al actor, pero ni uno depende del otro, es un acuerdo, en donde el espectador también forma parte de dicha reunión.

“Así como al principio la acción sacra de la tragedia, era una forma de purificación dionisiaca, así ahora pedimos al artista que ejercite una acción catártica y sanadora” (Meyerhold: 1913).

III

Meyerhold se interesó por el teatro Chino y Japonés, especialmente por el Kabuki, y toma elementos de ahí para formular la biomecánica. Podemos decir que el teatro Kabuki encierra los fundamentos principales del teatro oriental, ya que este se deriva del Teatro Nô, llevado de China a Japón en el siglo XIV, --Kabuki podríamos traducirlo como “el arte de cantar y bailar” aunque también se dice que su origen está en el verbo Kabuku, que significa estar fuera de lo ordinario, de lo establecido-La diferencia central entre el teatro Kabuki y el Teatro Nô, radica en que el Nô se presentaba exclusivamente para la aristocracia, y su tema tenía que ver con rituales religiosos derivados del budismo. La acrobacia, el malabarismo, la prestidigitación y la pantomima, todo esto importado de China, son elementos que el teatro Kabuki toma, pero a diferencia del teatro Nô, el Kabuki sale de los palacios, y se presenta en las plazas públicas, busca la diversión del pueblo, es un teatro desvergonzado que se burla de todo, un dato interesante que podríamos destacar es que: “al contrario de lo que ocurría con el teatro occidental de la época (el teatro isabelino), en el teatro Kabuki actuaban solo mujeres. Sin embargo, en 1629 las autoridades prohibieron actuar a las mujeres: al parecer, la línea entre la actuación y la prostitución no estaba bien definida entre las actrices del teatro Kabuki. Los papeles pasaron a ser interpretados por hombres jóvenes, a los que en 1652 se les restringió este derecho por el mismo motivo... hasta después de la segunda Guerra Mundial, en el teatro Kabuki solo actuaban hombres maduros, que interpretan los papeles tanto masculinos como femeninos.”³⁸

La escenografía del teatro Kabuki suele ser sencilla, apuesta por el maquillaje, el vestuario, la música, y movimientos precisos. Ya se dijo que también toma elementos de la acrobacia, el malabarismo, la prestidigitación y la pantomima. Por lo tanto no solo es necesario cantar y bailar, como aparentemente su significado lo dice, sino que hace falta tener una gran destreza y fuerza, para lograr

³⁸ No me montes una escena, 2018, Junio 25.

movimientos precisos y rápidos, en contra de la pesadez de los ropajes. “Cada gesto de los actores tiene un sentido, todo es parte del código. Estas posturas o poses del teatro Kabuki se llaman ‘kata’. El ejemplo más reconocible es cuando un actor realiza una pausa y permanece inmóvil, convertido en una estatua, para presentar así al personaje.”³⁹

40



³⁹ Ibidem.

⁴⁰

Actor de Teatro Kabuki (grabado del siglo XVIII): para representar la acción de ver, el actor dirige hacia el objeto visual, no solo los ojos y la mirada, sino compromete todo el cuerpo. Recogido en Barba, E., Savarese, N., (trad.1990, 2009).

IV

Las capacidades físicas como ya se ha dicho, son fundamentales para el actor, quien debe sorprender al espectador con su agilidad, resistencia, fuerza, coordinación, “debe sentir en todo momento el centro de gravedad del propio cuerpo” (Meyerhold: 1922). De tal forma, el cuerpo estará siempre listo para ejecutar las ideas del autor y el director. Las cualidades del actor, quedarán en manifiesto de acuerdo a como logre precisar los movimientos, no es necesario solo “sentir mucho” o “imaginar las sensaciones de la historia” sino que similar a un músico o un bailarín, que tendrían que ejecutar de manera precisa el pasaje que les corresponda para dar muestra de su conocimiento; el “actor biomecánico” tendrá que demostrar cualidades físicas que hagan ver su disciplina y conciencia.

Con todo esto, “...el actor conserva siempre, un fundamento muy sólido: las premisas físicas”

Se opta por el no uso del maquillaje, y el vestuario que se utilice en escena, debe de ser lo suficientemente fuerte y cómodo (ergonómico)⁴¹, para que además de poder realizar los movimientos en el escenario, esta misma ropa sirva para efectuar las labores del día, como cargar el escenario, utilería, etc.

⁴¹ El objetivo de la ergonomía es adecuar y adaptar las herramientas, vestuario, vehículos, máquinas, etc.; a las características del cuerpo, para favorecer los resultados; digamos, se adapta a la biomecánica del cuerpo.

V

Emilievich también expone su preocupación por la arquitectura y diseño del teatro, propone entre otras cosas mejores camerinos con baños bien equipados. En un coloquio con un grupo de jóvenes arquitectos, Meyerhold expone de manera directa problemas que a la fecha siguen existiendo. En mi experiencia, cuando viajamos por el centro del país con la obra, “Los hombres que miran hacia el norte”, pude notar que no existe una cultura de respeto y cuidado hacia los teatros; administrativos que llegaron de casualidad, empleados que se hicieron técnicos sin quererlo ni saberlo, los teatros estaban llenos de eso, y esto seguramente se extendía hacia los medianos y altos mandos, que mantenían en total descuido las instalaciones, el escenario polvoso, los baños a veces inservibles, las luces y audio casi eran intocables, y tuvimos que trabajar en la mayoría de los casos, con las propuestas carentes y actitudes negativas de los técnicos y encargados de foro.

Vsevolod Meyerhold además de hablar sobre la tecnología que podría existir en los teatros futuros, características que por cierto se salen de la austeridad a la que normalmente se refiere; “escenarios giratorios”, “cielos intercambiables”. También explica situaciones que aunque tienen casi un siglo de haberse dictado, seguramente la mayoría de los teatreros entendería:

(Meyerhold: 1927): *“...En los teatros actuales, el camerino del actor es una especie de perrera... A menudo en esta perrera no hay un único perro-actor, sino diez. El actor se ve obligado a hacer de perro: se encuentra estrecho, su vecino le molesta, le falta agua caliente para quitarse el maquillaje... el actor se lleva al camerino chismes, intrigas, escupitajos y golpes.”*

VI

(Meyerhold: 1927): *“...La labor del actor, aunque se desarrolla en colaboración con el público, debe estar supeditada a la idea básica del espectáculo. Estos trozos están encajados de tal forma, que no se puede variar ni un segundo.”*

La cuestión musical en la biomecánica resulta de suma importancia, porque esto tiene que ver con la precisión en la que se desarrolla el espectáculo, posiblemente Meyerhold haya sido el primero en realizar una analogía de la partitura musical, con el texto dramático, al que también le llamó partitura, trataremos de aclarar este término.

La escritura musical contiene las notas, intensidades, fraseos, compases, tiempos, ritmos e indicaciones exactos; el músico previo al concierto, también estudio la digitación, o sea, con que dedos debe de tocar tales notas, además de que probó su respiración para que esta coincidiera con las ligaduras indicadas. Para una excelente interpretación, el músico no solo se la pasó pensando en lo bello de la melodía o composición, sino que previamente realizó un estudio meditado y consciente, en el caso de un músico de orquesta, (aunque realmente puede aplicar hacia cualquier músico), el ejecutante tiene que llegar al escenario con la sensatez suficiente como para coincidir de manera precisa con sus demás compañeros (una orquesta puede llegar a tener 100 elementos). El director en este caso les va marcando el pulso, entradas, silencios, intensidades... y no se puede corregir sobre el camino, si algún pasaje no salió ya estando en función, el músico tendrá que concentrarse y retomar de nuevo el tiempo y sus partes. No puede aventurarse a ejecutar de distinta manera, “porque se dejó llevar por la emoción”, tiene que ser exacto según lo acordado en los ensayos, y respetar rigurosamente al director y a sus compañeros, o sea, que si el músico del que hablamos toca el contrabajo, y solo le corresponde llevar el pulso de manera suave, para apoyar en las partes graves a los Violonchelos y Violas, mientras el

concertino toca la melodía principal, de ninguna manera el contrabajo o los violonchelos y violas, intentarán sobreponerse al instrumento principal, no importa que el contrabajista sea una eminencia reconocida, si en algún momento le toca ser acompañante tenue, si se dice llamar buen músico, tendrá que respetar de manera tenaz los pasajes que le corresponden.

Para mayor entendimiento, creo que vale la pena aclarar los conceptos antes mencionados. Uno de los problemas regulares en el lenguaje del hacedor de teatro, es que no diferencia entre, pulso y ritmo, lo que normalmente se le escucha decir es: “sigue el rimo, sigue el ritmo”, pero en la mayoría de los casos más bien se refieren al pulso. El pulso es una unidad dentro del tiempo, es la pulsación de la obra, (como los latidos para nuestro cuerpo) ese pulso puede variar, pero en general lo que hace es marcar una señal precisa y constante; en música, si tenemos un compás⁴² de 4/4, el pulso sería marcar $\frac{1}{4}$, si ese cuarto va a la velocidad de un segundo, sonaría algo así:

1 2 3 4 / 1 2...
Tan— tan— tan— tan / Tan – tan...

Entonces el pulso es la base constante que nos guía en el tiempo.

Por otro lado el ritmo: es un movimiento formado por una sucesión de sonidos y silencios, los valores del sonido, o sea la duración de estos, pese a que van regidos por el pulso, no necesariamente van igual, y varían constantemente, a veces donde cabe un pulso, pueden haber dos, tres, cuatro etc. sonidos, más una infinita combinación de silencios. O sea, que si el pulso por un lado va marcando el tiempo fundamental, el ritmo va encima de este, generalmente sobresaliendo. Regresando al ejemplo del contrabajista en la orquesta, imaginemos que el contrabajo con notas cortantes (staccato) va marcando el pulso: Tan— tan— tan— tan... mientras tanto, el violín va desarrollando una melodía principal y virtuosa,

⁴² El compás es la entidad que agrupa varias unidades.

que contrasta totalmente con lo que el contrabajo va realizando; el violín es el sustancial, seguramente la mayoría de los espectadores solo notarán a este instrumento, pero es verdad que si el contrabajo no fuera haciendo esa base rítmica y armónica, el violín primero se escucharía vacío.

Haciendo la analogía al teatro, podemos ver que un personaje secundario, tendría que soportar el pulso (o llamémosle también tiempo) de manera constante y precisa, manteniéndose correctamente en su posición, para no distraer al espectador, y contribuir eficazmente al desenvolvimiento del actor principal, y entonces la palabra correcta para precisar la unión, sería: Tiempo, “sigue el tiempo, sigue el tiempo” pues porque como ya vimos, el actor principal estaría haciendo un ritmo distinto al del actor secundario, y ambos pueden llevar ritmos diferentes, pero siempre el mismo pulso, el mismo tiempo.

(Meyerhold: 1927): “Si alguien me pregunta: ¿Cuál debe ser la asignatura principal de la futura universidad teatral? Responderé: La música, por supuesto. El director de escena que no es músico no logrará montar un espectáculo auténtico, me refiero al teatro dramático, donde un espectáculo no lleva acompañamiento musical. Surgen una serie de dificultades insuperables, porque no saben cómo llevar esa obra, cómo revelarla en el aspecto musical”

VII

El actor tiene que ensayar con el vestuario con el que se presentara en función, prácticamente desde el principio de los ensayos, para que le sea cómodo en el momento de las presentaciones, y pueda haber espacio para corregir errores. (Meyerhold: 1927): *“Cuando al actor le ponen el traje verdadero, para sentirse cómodo con ese traje, tendría que realizar tantos ensayos como los que realizó sin él.”*

VIII

Vsevolod consideraba, que como el teatro influía en las emociones del espectador, este teatro por lo tanto no podría ser tan solo retórica y razonamientos, en esta parte me surge la duda sobre que opinaría el maestro con respecto al teatro que ha surgido en los últimos días, me refiero al “Teatro documental” y a la “Narraturgia”, he visto obras de este tipo, en donde más bien parecen lecturas dramatizadas. En sus conferencias dictadas en Leningrado en 1930, llamadas la reconstrucción del teatro el autor expone: *“Nosotros estimulamos la actividad cerebral del público, le forzamos a pensar y a discutir. Pero... el Teatro no actúa solamente sobre el cerebro, sino también sobre el “sentimiento”. Así pues, si no es más que retórica y razonamientos, si presenta diálogos tomados de una dramaturgia limitada a las conversaciones, no es teatro, sino una sala de conferencias, y no la aceptamos.”*

IX

Antes de pasar a los estudios, me gustaría compartir una serie de resúmenes que nos acercarán al pensamiento de Meyerhold, aunque la mayoría de estos textos fueron pronunciados a directores de escena, resultan de bastante interés no solo para actores, sino para cualquier artista.⁴³

“El director de escena que monta un espectáculo sin tener en cuenta al público comete un gran error”

“Tengan en cuenta que la obra escrita es una cosa y cuando el director la lleva al teatro es otra cosa”

“Supongamos que un compositor modernísimo quiere crear una obra revolucionaria: pues ese compositor se encerrará en su estudio para escuchar una fuga de Bach, una obra de Mozart o Beethoven.”

“Cuando recibo el texto de la obra debo convertirlo en la partitura del director y sólo después puedo ofrecerla al actor”

“Lo que hacemos es apropiarnos de las leyes que rigen otras ramas del arte, porque en este aspecto no somos independientes. Otra cosa sería si tuviéramos leyes propias, no aplicables a ninguna otra arte”

⁴³ Meyerhold, edit. Hormigón, 2008.



⁴⁴ Meyerhold en "acróbata", 1905

“Es indispensable ajustarse al cronometraje establecido en los ensayos... Cuando la obra está en verso, este verso mantiene en tensión al actor. Pero si de prosa se trata, esos 7 minutos pueden transformarse en 12... En algunos casos el espectáculo cada vez termina antes. Eso también está mal. Así ocurre en los teatros en que los actores no quieren seguir penetrando en el papel.”

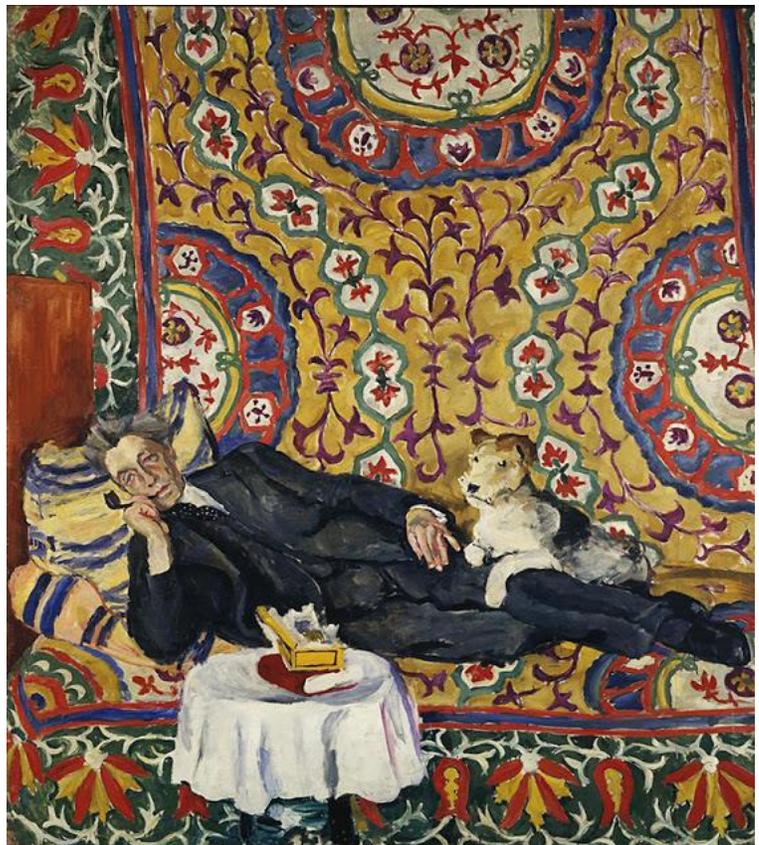
“El director no debe llevar anotado las puestas en escena. Debe contar con una gran reserva de variantes para todas las propuestas del actor, ofrecer una composición que no lesione al afán de originalidad del actor.”

“La imaginación es algo que necesita el invento... en primer lugar, necesitamos viajar, estudiar mucho, estar en la naturaleza, conocer bien la realidad, a la gente, la vida humana en sus combinaciones distintas. Observar al obrero en las fábricas, en el ferrocarril, en las minas, conocer a los que extraen el carbón, a los aviadores, etc. Así llenan al cerebro y si saben analizar, comparar, acumularán una gran cantidad de conocimientos que sistematizarán.”

45

“Le digo a Lev Nikoláievich Tolstói que leo poco. Me dice: “Eso es bueno. No hay peor cosa que atiborrarse de libros; el hombre pierde su personalidad, se convierte en un papagayo o en un dogmático rebosante de citas. Eso le incapacita para pensar. Hay que ser moderado.”

⁴⁵ "Retrato de Vsevolod Meyerhold"
Piotr Konchalovski
1938
Óleo sobre tela
212 x 233 cm
Galería Tretyakov Moscú



“Es una sandez, una incomprensión total de que el maquillaje debe concebirse desde el primer momento desde que el actor comienza a pensar en el personaje”

“No quieran descubrir el mediterráneo, asimilen las artes adyacentes”

“Hay que procurar que los objetos, sino los mismos, sean parecidos a los que habrá en el espectáculo.”

El siguiente resumen fue expuesto en una intervención que Meyerhold hizo en el Primer Congreso Nacional de Directores, celebrado en Moscú, el 14 de Junio de 1939, y en donde podemos observar su desgano hacia el realismo socialista, y por lo tanto, una de las razones por las que fue perseguido y eliminado:

“... si consideran un logro del teatro soviético lo que se está presentando ahora en los escenarios de los mejores teatros de Moscú, yo prefiero ser un formalista... y esa cosa indigente, pobre, que pretende llamarse teatro del realismo socialista, no tiene nada que ver con arte.”

“Vayan a Moscú, vean esos grises y aburridos espectáculos que se parecen todos entre sí y que son a cuál peor.”

ESTUDIOS DE LA BIOMECÁNICA TEATRAL

Los estudios fueron creados por Meyerhold alrededor de los años 1920. Según Picon-Vallin, estos ejercicios fueron extraídos de temáticas de la Commedia dell'Arte, el circo, el teatro oriental, la gimnasia, así como de situaciones de la vida cotidiana.⁴⁶

Estos ejercicios engloban las principales características de la Biomecánica teatral. He encontrado algunos artículos en donde se menciona que existen entre 16 y 22 estudios. Según Naranjo Velásquez⁴⁷ los estudios serían los siguientes:

Tiro con arco.

Salto sobre la espalda de un compañero y transporte de la carga.

Caer, atrapar y lanzar una piedra.

Golpe de puñal.

La bofetada.

Dar la vuelta con la pierna inclinada y de rodillas de un compañero.

Juego de los bastones.

Lanzar un balón al aire.

Lanzar una piedra.

Saltar sobre el pecho del compañero.

Juego con puñal corto.

La cuadrícula.

La cuerda.

Los caballos.

El patinador.

Tropezar.

El puente.

La sierra.

⁴⁶ Naranjo Velásquez, Vol. 10, Núm. 15, 2019.

⁴⁷ Ídem

La falta.

Funerales.

El payaso.

Salto del cordero.

48



Debido a la prohibición que sufrió Meyerhold, después de su muerte su trabajo quedo abandonado, destruido; tan solo sobrevivieron algunas fotos y unos cuantos videos. Pero en tal información, aunque corta, da muestra de la esencia de Emilievic, y a través de la imitación, se trató de reconstruir el método. Nikolai Kustov fue el instructor de Biomecánica del Teatro del Estado que Meyerhold dirigió en los años 30', en la siguiente secuencia de fotos tomadas en aquellos años, se puede observar el estudio de Tiro con arco:

⁴⁸ Entrenamiento biomecánico, 1927



Pero fue hasta los años 70´ cuando Kustov pudo aplicar y enseñar la biomecánica a un grupo de actores del Teatro Satírico que dirigía en Moscú. Uno de esos actores fue Gennadi Bogdabov, quien desde entonces se ha dedicado a explicar el método meyerholdiano.⁴⁹

⁴⁹ Chrs Frías, 2018, mar. 2.



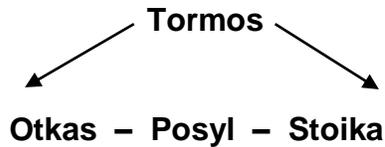
Gennadi Bogdanov: *“Poco a poco nos acercamos a los principios verdaderos que rigen la estructura del trabajo de la biomecánica: Otkas, Posyl, Tormos, esto fue muy agotador y tuvimos que hacerlo todos los días”*

50

Para abordar los estudios se requiere de un entrenamiento previo que ayude a desarrollar: coordinación, fuerza, equilibrio, resistencia, elasticidad; esto sirve para lograr moverse con “expresividad total” poco después se empieza a comprender uno de los principios fundamentales del método: **Tormos**, que es el proceso de controlar conscientemente los movimientos y frenar a tiempo, para poder terminar la acción adecuadamente. Para lograr un equilibrio en el cuerpo, el principio de *Tormos* se basa en el juego entre la tensión y la relajación. La estructura general de los estudios está dividida en tres segmentos: ⁵¹

⁵⁰ Gennadi Bogdanov realiza el estudio Lanzamiento de piedra creado por Meyerhold. Antes de la aplicación del estudio en el monólogo de Lucky en Esperando a Godot.

⁵¹ Ídem



Otkas: Es la idea básica de los movimientos en la biomecánica, significa negación, y es el movimiento en contra, el que antecede al siguiente que se pretende realizar. Antes de cualquier movimiento se necesita una preparación, esta preparación sirve para poder manifestar el siguiente movimiento de manera vigorosa, por eso es que Otkas resulta “la idea básica de los movimientos de la biomecánica”.

Posyl: Es el movimiento que continua después de la preparación (Otkas) equivale a la realización de la acción.

Stoika: Es la terminación del movimiento, este segmento pese a ser “estatuario”, no debe de verse solo como una pose, sino que tiene que tener dinamismo, esto se logra mediante el principio **Rakurs**, o sea que, pese a que el cuerpo está fijado, mantiene una tensión que da la impresión de que es la traslación para un siguiente movimiento, y de hecho lo es, porque su detención es relativa y seguramente es el comienzo de otro segmento.

Daktylos: Este pequeño segmento sirve para concentrarse y mantener alerta a los compañeros de los siguientes cambios.⁵² Los estudios se realizan siguiendo un pulso, si bien este pulso no es tan preciso como un metrónomo, el ejecutante debe sentir esta sensación todo el tiempo, el **Daktilos** se marca teniendo consciencia de este pulso, de tal manera que aunque se trabaje en dúo o en grupo, los intérpretes tendrán que ir realizando los ejercicios de manera semejante.

En las siguientes fotos donde se representa el estudio de El arquero, podemos observar los segmentos antes mencionados.



Otkas: Con las rodillas medio flexionadas, la inclinación del torso y los brazos hacia atrás, muestra la preparación del siguiente movimiento.



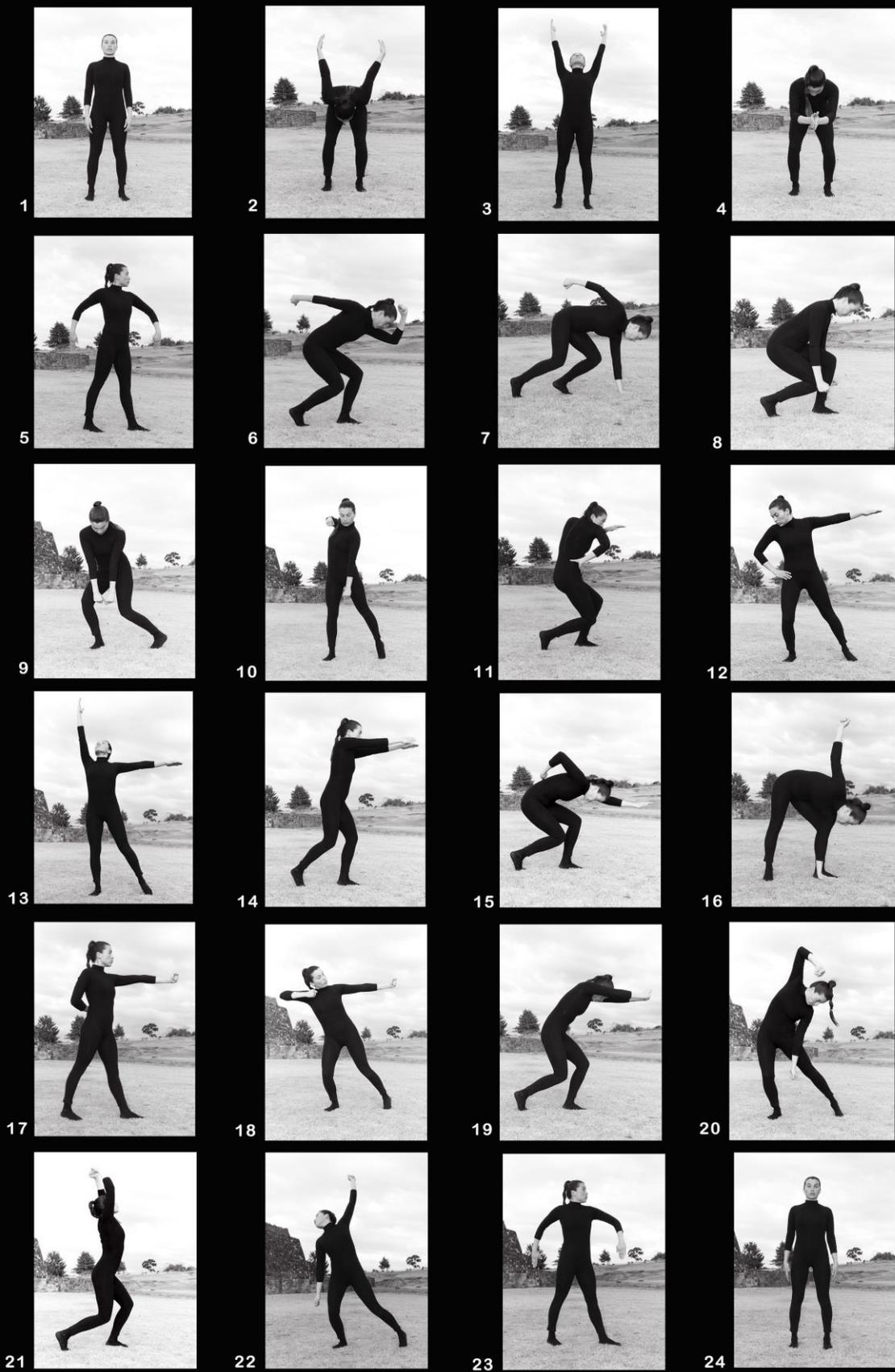
Daktilos: Se puede encontrar en varios momentos del estudio, se representa con aplausos o chasquidos, marca el cambio hacia otro movimiento, está consciente del tiempo.



Posyl: Es la realización del movimiento, mientras los demás segmentos son estatuarios, en Posyl nos encontramos siempre en movilidad.



Stoika: Posición que se mantiene fija por un momento, nótese que no es pose, y no se encuentra en reposo, al contrario, existe una tensión que da la sensación de dinamismo, y lo es, porque es la transición hacia otro movimiento.



⁵³ Secuencia del estudio: Tiro con arco, creado por Meyerhold alrededor de 1920. Interpretado por Pamela Otero (2020).

MI ACERCAMIENTO A LA BIOMECÁNICA

El director del montaje “Los hombre que miran hacia el norte”, se acercó a mi después de haber acabado un taller que él mismo dio, llamado: Semiótica Teatral, me hizo la invitación para participar en el proyecto antes mencionado, me dio puntos generales sobre ensayos, temporada, actores y el interés de meter el trabajo en concursos, yo que no tenía ningún compromiso más, conocía el trabajo de este equipo, y me gustaba, pues había colaborado con ellos años atrás, acepté. Para mi sorpresa el personaje al que daría vida era protagonista, al saberlo sentí emoción, pues era el primer trabajo serio al que me enfrentaba después de haber egresado, por fin podría aplicar, tal vez, un poco más consciente, todo el conocimiento adquirido en la carrera.

Desde la primera reunión, el director nos explicó que los movimientos que realizaríamos en escena estarían basados en cuatro estudios de Meyerhold, y que para aprendérmolos, teníamos que realizar un entrenamiento previo para adquirir condición e ir concientizándonos del cuerpo.

Lo más importante de los ejercicios que realizamos fue desarrollar la estabilidad, equilibrio, coordinación, fuerza, resistencia, reflejos. Fue después de eso que empezamos a practicar los estudios: Tiro de arco, Apuñalamiento, Lanzamiento de piedra, Bofetada.

Reconozco que fue un trabajo complicado, ya que en general había estudiado las técnicas realistas, en donde lo primero en lo que se piensa para desarrollar una personalidad es en la emoción, en el dolor, en la alegría... en trabajar desde la psicología del personaje como se hace con Stanislavski, pero el objetivo ahora era ocuparse en primera estancia en el cuerpo, escuchar su historia, su lenguaje, *“No es necesario vivir el sentimiento en escena, sino expresarlo mediante una*

acción física, el actor forma parte de un conjunto mucho más amplio de formas plásticas en el escenario”(Meyerhold).

Durante el entrenamiento fui comprendiendo conceptos como:

La realización: comprende un ciclo de reflejos miméticos (movimientos y desplazamientos en el espacio) y reflejos vocales.

La reacción: que sigue a la realización, que atenúa el reflejo anterior y prepara para una nueva intención, que daría lugar a un nuevo ciclo de interpretación.

Comprendimos que el trabajo del actor consistía en crear formas plásticas en el espacio, y que teníamos que romper con el método vivencial, natural, realista, para buscar la expresión de cada una de las partes de nuestro cuerpo “Somos uno pero cada parte tiene vida”, parece lógico, pero aplicarlo con cuidado resulta complejo.

EJEMPLOS DE CÓMO APLICAR LOS ESTUDIOS MEYERHOLDIANOS

Debo mencionar que nuestras “figuras” estuvieron basadas en los cuatro estudios antes mencionados, y que definitivamente nos faltó comprender más los principios para nosotros luego proponer; cosa que prácticamente no hicimos, en parte por culpa de los actores y en parte por el director; pero bueno, lo importante aquí es que nos acercamos a una técnica antinaturalista que nos abrió un mundo. Dicho esto, dejo aquí plasmado la manera en que nosotros resolvimos, pero siempre se debe tomar en cuenta que la biomecánica, más que una serie de leyes y ejercicios, es una técnica que contiene elementos que “ponen en forma” al actor.

En la siguiente imagen podemos observar una posición que formaba parte de los entrenamientos biomecánicos en los años 20'. Nosotros la utilizamos en una escena en donde los protagonistas se encuentran por primera vez y se están conociendo, la imagen a nuestro parecer formaba una tensión combinada con una danza - cortejo.





En esta imagen “Zayda” la protagonista de la historia, realiza un segmento del estudio Lanzamiento de piedra, en esta escena el personaje viene huyendo de su lugar de origen, llega al centro del país en busca de un refugio:

Zayda: “Trato de esconderme del viento. Un hotel a una cuadra. Camino más de prisa. Un hombre dobla a la esquina, trae una mochila cargada a la espalda, y yo con mis pinchis maletotas”.



En la imagen de arriba se puede notar un segmento del estudio Apuñalamiento, este estudio normalmente se practica en dúo, nosotros lo empleamos para hacer ver la tensión que existe entre los personajes.



El actor debe ser un actor-bailarín, eso no quiere decir que el actor sea un bailarín, o que conozca alguna técnica de baile, esto se refiere a que el actor debe estar siempre consciente del ritmo, y que en el fondo baila una danza tal vez abstracta.



La siguiente imagen muestra un movimiento justo después del daktilos, recordemos que el daktilos es esa marca, en este caso un aplauso, que sirve para poner en alerta a los demás compañeros, a la vez que avisa sobre un nuevo movimiento.

En esta foto Zaida está impactada por la nieve que cae, Podemos ver claramente una posición no cotidiana o naturalista. Por otro lado, un hombre la acosa manteniendo una posición de tensión.



Esta foto muestra un segmento en donde ambos personajes se disponen a caer en una Stoika, manteniendo siempre el principio de Tormos (juego entre tensión y distensión).



La obra termina con el asesinato de los protagonistas, esta por demás decir porque elegimos el estudio Apuñalamiento. Este estudio normalmente se practica en duo.



MEYERHOLD SIGUE RETUMBANDO.

Eugenio Barba dice:

Cuando en el arte y en la ciencia vuelen las cometas, cuando estas tensiones y estas búsquedas indiquen nuevos resultados que son valiosos también para el ambiente circundante, parecerá haberse acumulado un pequeño capital que dejaremos como herencia a aquellos que vendrán después de nosotros, a quienes nos quieran seguir.⁵⁴

¿Por qué hablar de Eugenio si estamos hablando de Meyerhold? Eugenio es un Teórico y director de Teatro que ha estudiado los “principios similares” que contienen los diversos espectáculos de diferentes lugares y tiempos. A tal estudio le ha llamado: Antropología Teatral. Debido a las características que contiene la Biomecánica de Meyerhold, podemos concluir que dicha técnica abarca esos “principios-que-retornan”.

Eugenio nació en Italia en 1936, estudió con Grotowski de 1961 a 1964, en 1964 fundó el Odin Teatro. En 1979 instituye la International School of Theatre Anthropology (ISTA), escuela itinerante compuesta por actores, bailarines, músicos y académicos dedicados a la investigación de los fundamentos de la presencia escénica. La ocupación de la ISTA es: “...el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada”.⁵⁵

En otras palabras: Existe una manera de comportarse dentro del escenario, la cual se basa en movimientos que no pertenecen a la vida cotidiana. Estas técnicas que dentro del escenario realizan acciones extracotidianas o antinaturalistas; contienen

⁵⁴Barba, 2011, pág. 25.

⁵⁵ Barba, Savarese, 2009, pág. 15.

una serie de “principios similares” -sin importar la época ni el lugar-. Para lograr estos “principios similares”, el actor tiene que someterse -sin la necesidad de llegar al virtuosismo- a un entrenamiento corporal: coordinación, reflejos, equilibrio, fuerza, resistencia... Estos principios podemos encontrarlos en la pantomima, en el Kabuki, en las danzas orientales, en la Biomecánica.

Los principios-que-retornan **no** son prueba de la existencia de una “Ciencia del Teatro” o alguna ley universal; son consejos particularmente buenos, indicaciones que probablemente resultarán de utilidad para la práctica escénica... el actor que se mueve en el interior de una red de reglas codificadas tiene una mayor libertad artística que alguien –como el actor occidental- que es prisionero del arbitrio de la falta de reglas.⁵⁶ Lo más interesante de Las técnicas que se basan en movimientos extracotidianos o antinaturalistas es que “...tienden a la información: estás literalmente *ponen-en-forma* al cuerpo.”⁵⁷

Para lograr tal empresa el actor está comprometido a una búsqueda constante, dice Eugenio: “El teatro, como toda actividad artística, es disciplina. Toda explosión visionaria debe ser dominada; el actor debe cabalgar al tigre, no debe dejarse descuartizar. El desbordamiento físico de las emociones debe ser canalizado, controlado y de este modo convertirse en marejada de signos explícitos.”

Clase magistral 2020.

En la clase magistral que dio Barba en el Teatro Helénico en Enero del 2020, recuerdo que una oyente una vez terminada la conferencia le pregunto al maestro, que cómo era eso de que el cuerpo no representara lo que la palabra estaba diciendo, comprendí inmediatamente que aquella asistente no había comprendido la charla. La mayoría de los actores, debido a nuestra preparación, estamos

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 18.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 20.

acostumbrados a realizar movimientos realistas dentro de la escena: caminar, tomar una copa, llorar... todo se hace como normalmente se haría en la vida ordinaria, con reglas fundamentales como la proyección, etc. Pero: ¿Cómo se puede actuar, sin que el cuerpo represente explícitamente lo que la palabra está diciendo? La actriz Julia Varley que en esa ocasión acompañaba a Eugenio contestó con una metáfora: “Lo que se dice muy fuerte termina por no escucharse”.



58

Lo que la maestra quiso decir es que; si el texto dice una cosa, y aparte el actor con su cuerpo dice lo mismo que el texto, se vuelve empalagoso, artificioso, seguramente el espectador terminará por aburrirse y dejará de poner atención; debemos dar la oportunidad al público de volverse un

creador aunque sea fugaz, eso se logra haciendo un bosquejo sobrio con el cuerpo, recordemos lo que dijo Meyerhold: *“Los bocetos de los grandes maestros tienen a menudo más fuerza que los cuadros terminados”*

Mientras Julia Varley estaba realizando una improvisación con un cuchillo, imaginando que era Hamlet e iba a vengar la muerte de su padre, Eugenio le preguntó: ¿Dónde se encuentra el odio por el que quieres venganza? Julia contestó: en mi mano que porta el cuchillo. No contestó: en un recuerdo, en mi corazón, en un sentimiento, sino que se refirió a su cuerpo; la expresividad se encuentra en el cuerpo, el actor biomecánico debe ser capaz hacer sentir a través de la exposición de su cuerpo.

⁵⁸ Al término de la clase magistral dada por Eugenio Barba y Julia Varley. Teatro Helénico CDMX, 12 de enero de 2020.

En primer lugar se tiene que dejar de pensar en resolver de la primer manera que nos viene a la mente, esa primer manera seguramente es la más burda, por eso la importancia de entrenar el cuerpo, para que este mismo proponga situaciones no comunes, Eugenio mencionó que la biomecánica “Es el estudio de los movimientos de la vida” o sea que: tomar una copa es un movimiento de la vida, pero no por eso tengo que hacerlo exactamente igual al actuar, recordemos que estamos haciendo teatro, y no dando una conferencia; se tiene que estudiar ese movimiento como bien se menciona, imaginar, adaptar, comprender. La biomecánica trata de hacer partícipe a todas las partes del cuerpo de una manera prudente, de tal forma que si preparo un movimiento es con el fin de que el movimiento que viene, logre una expresividad y fuerza mayor. No es necesario marcar de una manera homogénea los estudios, sino que más bien, estos nos ayudan a comprender los principios fundamentales, con los cuales nosotros nos apoyaremos para desarrollar las acciones.

CONCLUSIONES

Aplicar la biomecánica, debe verse no solo como una manera de resolver las acciones dentro de la escena, sino como una cultura teatral, que tiene que ver con la totalidad de los elementos en juego: vestuario, maquillaje, utilería, entrenamiento, música, dirección, dramaturgia, conciencia, alimentación, disciplina...

Quiero hacer una observación importante, pese a que la biomecánica exige un control del cuerpo, tenemos que saber que no se necesita ser un atleta o un acróbata para desarrollar esta técnica, lo que realmente se procura, es que “cada parte del cuerpo participe conscientemente”. No es cosa fácil, pero es realizable, y a mi parecer, los resultados pueden ser muy satisfactorios, porque es como encarar de manera juiciosa, la totalidad de nuestra responsabilidad dentro del teatro. En un tiempo en donde a través de la mega publicidad y mercadotecnia, se proponen trabajos banales, perecederos, superficiales... acaparando al espectador neófito; la tarea del actor consciente, consiste en no dejarse llevar por tal banalidad, sino al contrario, concentrarse en dar lo más profundo, tal vez esa sea nuestra única manera de oponernos a lo trivial, a lo insustancial; es cierto que no vamos a cambiar los gustos generales, pero si el teatro comprometido no propone, el público aficionado menos lo hará, así que creo necesario hacer frente a tal responsabilidad, y concluyo que la propuesta de Meyerhold, nos muestra otra posibilidad de hacer teatro y es ese refugio del que podemos agarrarnos, siempre estará ahí.

*“Aplicar la biomecánica,
debe verse no solo como una manera
de resolver las acciones dentro de la escena,
sino como una cultura teatral;
que tiene que ver con la totalidad
de los elementos en juego”*

Pamela Nicte.



FUENTES DE INFORMACIÓN Y CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

Hormigón, Juan Antonio, (Ed.), (2008), Meyerhold: Textos Teóricos, 4ª ed., España, Asociación de Directores de Escena de España.

Meyerhold Vsevolod, Emilievic, (trad.1986, 2005), El actor sobre la escena, diccionario de práctica teatral, 5ta ed., México, col escenología.

Meyerhold Vsevolod, Emilievic, (trad. 2010), Lecciones de Dirección Escénica (1918-1919), España, Asociación de Directores de Escena de España.

Stanislavski, Constantin, (trad. 1953, 2005), Un actor se prepara, 40ª ed., México, Diana.

Stanislavski, Constantin, (trad. 1963, 1988), Manual del actor, 17ª ed., México, Diana

Grotowski, Jerzy, (trad. 1970, 2009), Hacia un teatro pobre, 25 ed., México, Siglo XXI editores.

Barba, Eugenio, (trad. 1986, 2011), Más allá de las islas flotantes, 2ª ed., México, México, col escenología.

Barba, E., Savarese, N., (trad.1990, 2009), El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral, 2ª ed., México, col escenología.

Alcázar, Josefina, (2011), La cuarta dimensión del teatro, 2ª ed., México, CONACULTA.

Cardona, Patricia, (1993), La percepción del espectador, México, CONACULTA.

Dubatti, Jorge, (comp.), (2013), El actor. Arte e historia, México, Libros de Godot.

Salmerón, A., Suarez, L., (2015), ¿Cómo formular un proyecto de tesis?, 2ª ed., México, Trillas.

CIBERGRAFÍA

Adriana Barraza Acting Studio. (2016). LA BIOMECÁNICA DE MEYERHOLD. [comentario en un blog]. Recuperado de <http://www.abactingstudio.com/blog/la-biomecanica-de-meyerhold/>

Instituto Nacional del Teatro (2009). La presencia de Vsévolod Meyerhold, cuadernos de picadero, No 18. [revista digital]. Recuperado de <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/15/18.pdf>

Chrs Frías. (2018, mar. 2). El Teatro de Meyerhold y la biomecánica pt. 1. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FVgU1naowL4>

Chrs Frías. (2018, mar. 2). El Teatro de Meyerhold y la Biomecánica pt.2. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tfi5XDFeiRE>

Chrs Frías. (2018, Mayo 28). El Teatro de Meyerhold y la Biomecánica pt.3. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WsGhAVDjMZQ>

Chrs Frías. (2019, Abril 22). El teatro de Meyerhold y la Biomecánica (workshop- demostración). [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=f7bXq7YopGg>

Esteban Amezquita. (2017, Septiembre 20). Entrevista Método Meyerhold. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JmE2wrUIWpc>

Léo Machado. (2011, Noviembre 14). Meyerhold, Vsevolod Emilievich - Vida e Obra. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fk66P51KR3Y>

Minervula. (2010, Octubre 18). LOS PRINCIPIOS BIOMECÁNICOS. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LMQNKigVNMU>

Seth Thomas. (2013, Marzo 16). Meyerhold's Biomechanics. [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=eoq8_90id2o

Escuela de Teatro Uahc. (2012, Diciembre 27). Estudio de Biomecánica. Genadi Bogdanov [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IECKZkLeYO8>

ProperJobTheatre. (2016, Mazo 9). Proper Job Theatre - Theatrical Biomechanics 2016. [archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=0UXYRp5x_0A

Normas APA (2018). ¿Cómo citar y referenciar páginas web con normas APA? Recuperado de <https://normasapa.com/como-citar-referenciar-paginas-web-con-normas-apa/>

Michael Craig. (2007, Febrero 16). Meyerhold, Theatre and the Russian Avant-garde – Clip. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zZaDZijlo5I>

Contemporary Arts Media – Artfilms. (2008, Mayo 25). Meyerhold's Theater and Biomechanics – Screener. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dUUgaQqgBS0>

PELICULAS MUDAS / Silent cinema. (2017, Noviembre 17). El águila blanca/Belyy oryol /1928, Rusia) Yakov Protazanov. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BZLIZwvjaOM>

Documentales Japón. (2012, Agosto 2). Culturas vivas - Japón, el teatro Kabuki. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TcfRULAcqxE>

Hernan VALDIVIESO LOPEZ. (2016, Septiembre 2). 47 ronin Disco 1 Teatro Japonés. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FsQ6WzAKY94>

Titi Ramos Aliaga. (2016, Noviembre 14). Les Clowns Foottit y Chocolat. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hjAw7xBgNEI>

Martine Derrier. (2016, Marzo 7). Foottit & Chocolat 1900. [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gpYTangDzvc>

No me montes una escena. (2018, Junio 25). Teatro Kabuki. [comentario de blog]. Recuperado de <https://blog.teatroscanal.com/2018/06/25/teatro-kabuki-manual-basico/>

Armando la imaginación. La biomecánica de Vsevolod Meyerhold. (2012, Septiembre 14). Degenerate Art Stream. Recuperado de <http://degenerateartstream.blogspot.com/2012/09/this-post-wont-be-surprise-to-anyone.html>

Ortega Ignacio. Stalin versus Trotski, la eterna lucha. (31/10/2017). La Vanguardia. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20171031/432506175955/stalin-versus-trotski-la-eterna-lucha.html>

Luzán Julia. Aplastados por el terror de Stalin. (16 OCT 2011). El país. Recuperado de https://elpais.com/diario/2011/10/16/eps/1318746412_850215.html#:~:text=Los%20protagonistas%20son%20escritores%2C%20Anna,%2C%20R%C3%B3dchenko%2C%20Klucis%20y%20Deineka.

Naranjo Velásquez. Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculturación y aculturación. Estudio desde la antropología. (Vol. 10, Núm. 15, 2019). Investigación Teatral. Recuperado de <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2589/4512>